Andere Ästhetik

Grundlagen
Fragen
Perspektiven

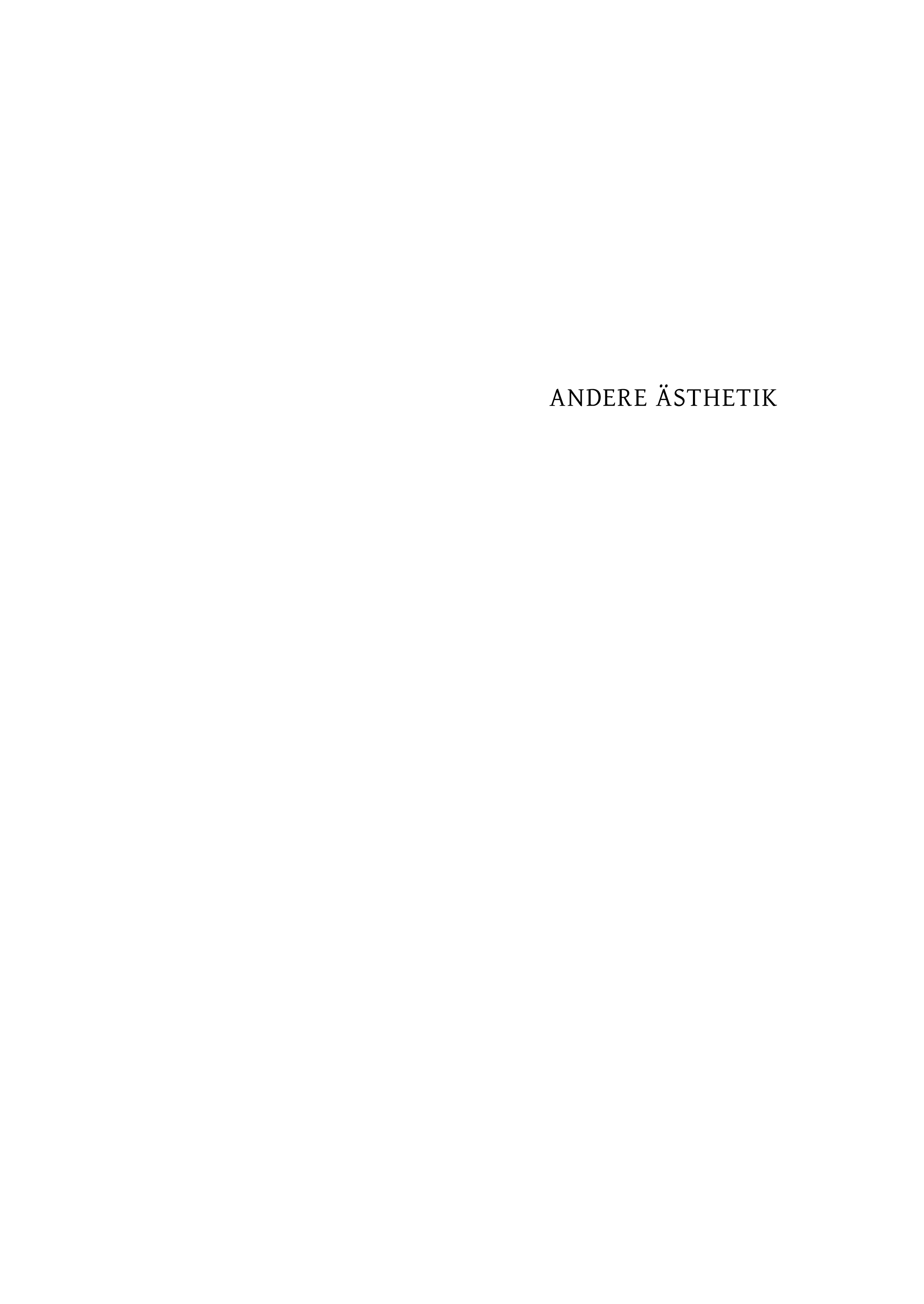
Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter
Jörg Robert
Matthias Bauer
Anna Pawlak

ÄSTHETIK
ANDERE



KOORDINATEN

DE GRUYTER



ANDERE ÄSTHETIK

ANDERE ÄSTHETIK

KOORDINATEN 1

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter

ANDERE ÄSTHETIK

Grundlagen – Fragen – Perspektiven

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter, Jörg Robert,
Matthias Bauer und Anna Pawlak

DE GRUYTER

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

ISBN 978-3-11-069264-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-071996-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-071998-7
ISSN 2751-2665
e-ISSN 2751-2673
DOI https://doi.org/10.1515/9783110719963

Library of Congress Control Number: 2022942227

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund
Einbandabbildung: Frans Floris, *Engelsturz*, 1554, Öl auf Holz, 308 × 220 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, www.artinflanders.be, Foto: Hugo Maertens.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Vorwort

Was ist Kunst? Was leistet Kunst? Warum bewegt uns Kunst? Diesen Fragen geht der Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* anhand von Bildern, Texten, Objekten und musikalischen Zeugnissen der europäischen Vormoderne nach. Die europäische Vormoderne wird dabei als polyzentrisches, regional wie zeitlich offenes Interaktionsfeld kultureller, sozialer und gesellschaftlicher Interessen verstanden. Geklärt werden soll, welches ästhetische Selbstverständnis die zu untersuchenden Akte und Artefakte im Rahmen dieses Interaktionsfeldes aufweisen. Dabei wird von der These ausgegangen, dass Akte und Artefakte unterschiedlicher Zeiten und Kulturen nicht nur in ihre jeweiligen soziokulturellen Entstehungsräume eingelassen sind, sondern dass sie soziokulturelle Prozesse in eminentem Maß durch ihre artifizielle Wirkungsmacht mitprägen, z. T. sogar allererst konstituieren. Um dies zu zeigen, arbeiten im Forschungsverbund in einem breiten interdisziplinären Zugriff verschiedene Fächer von der Archäologie über die Kunst- und Musikwissenschaften, die Alt- und Neuphilologien bis hin zu Linguistik, Rhetorik, Geschichtswissenschaft oder Theologie zusammen.

Die Schriftenreihe der ‚Koordinaten' setzt sich zum Ziel, mit jedem Band zentrale Spannungsfelder vormoderner ästhetischer Diskussion in je historischer Differenzierung zu präsentieren. So soll nach und nach in der Reihe ein maßgebliches ‚Koordinatennetz' vormoderner ästhetischer Verhandlungen sichtbar werden. Avisiert ist damit weder ein abgeschlossenes System noch eine Theorie vormoderner Ästhetik. Der Begriff der ‚Koordinaten' unterstreicht vielmehr umgekehrt die Markierung dynamischer, offener Kriterien und Positionen, die keineswegs für alle Zeiten und Regionen gleichermaßen diskurs- oder praxisbestimmend waren, wohl aber eine hohe produktive Kraft und Ausstrahlung im Rahmen der oben genannten Interaktionsfelder entwickeln konnten. Ebenso zielt das Ensemble der diskutierten Koordinaten nicht auf eine ausgrenzende Gegenüberstellung vormoderner versus moderner ästhetischer Kriterien. Dargelegt werden soll stattdessen, inwiefern die 2000-jährige Kulturgeschichte vor dem 18. Jahrhundert, gerade weil eine funktionale Trennung von Kunst und Lebenswelt hier noch nicht besteht, neue Impulse für ein Verständnis des Ästhetischen bis in unsere Gegenwart hinein eröffnen kann und überkommene kanonische Vorstellungen neu zu justieren vermag.

Im Namen des SFB 1391 Annette Gerok-Reiter

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-201

Inhaltsverzeichnis

Manifestationen und Interaktionen

Konzepte und Revisionen

Einführung

Der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Tübinger Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* hat im Juli 2019 seine Arbeit aufgenommen. Angestoßen wurde sein Forschungsvorhaben durch die zunehmende Konjunktur ästhetischer Fragestellungen in jüngerer Zeit. Intensiv geführte Auseinandersetzungen ‚vor Ort' oder in den Medien über Sinn und Verantwortung, über Recht oder Unrecht von Kunst oder auch über die mehr denn je aktuelle Frage, was unter ‚Kunst' überhaupt zu verstehen sei, verweisen auf ein öffentliches Orientierungsbedürfnis, das auf der Ebene der Kunst Antworten und Wertmaßstäbe sucht, wie disparat die einzelnen Anlässe auch sein mögen. Verbunden mit diesen Debatten ist die Chance einer Neubewertung des Ästhetischen unter dem Gesichtspunkt gesellschaftlicher Funktion und Relevanz.

Die Aktualität des Gegenstandes weit über die Geisteswissenschaften hinaus bezeugen jedoch nicht nur die öffentlichen Debatten. In der Forschung wurde verschiedentlich ein ‚aesthetic turn' ausgerufen – paradoxerweise zunächst weitgehend außerhalb der Geisteswissenschaften und damit in der Regel außerhalb historisch-differenzierender Perspektiven bei gleichzeitiger Betonung der omnipräsenten sozio-kulturellen Bedeutung des Ästhetischen. In den Gesellschaftswissenschaften etwa wurden die Interdependenzen zwischen ästhetischen und sozialen Praktiken, die politische Indienstnahme der Kunst oder ästhetisch-epistemologische Grenzdiskurse thematisiert. Neurowissenschaften und Biologie haben die grundsätzliche Kunst-Disposition des Menschen (aber auch der Tiere) empirisch zu belegen versucht. Die empirische Ästhetikforschung wiederum bemüht sich um messbare Nachweise der Wirkungskraft des Ästhetischen.

Die genannten Forschungsansätze reagieren dabei offenkundig auf ein neues Bedürfnis *nach* und Interesse *an* Ästhetik. Dabei wird jedoch häufig – ebenso wie in den Argumentationen öffentlicher Debatten – auf Prämissen des Verstehens, Beurteilens und Rezipierens zurückgegriffen, die sich ausgesprochen oder unausgesprochen autonomieästhetischen Konzepten des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts verdanken, deren Ausstrahlungskraft und Kanonisierungseffekt trotz verschiedener gegenläufiger Bemühungen bis heute vielfach anhält. Durch diese anachronistischen, meist unreflektierten Adaptationen erscheint die Frage nach der spezifischen Leistung der Kunst in

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-202

sozialer wie anthropologischer Hinsicht jedoch tendenziell wenn nicht unterlaufen, so doch marginalisiert; in jedem Fall aber droht sie wieder aus dem Blick zu geraten.

Umso dringlicher erscheint es, alternative ästhetische Praktiken, Manifestationen und Konzepte zu suchen und zu reflektieren, die ‚anders' ansetzen. Der Titel des Forschungsvorhabens *Andere Ästhetik* umschreibt diese Suchbewegung. Er zielt nicht auf die ‚Erfindung' einer ‚neuen' Ästhetik schlechthin oder auf eine normativ zu verstehende Gegenerzählung zu Postulaten eines ‚interesselosen Wohlgefallens', wohl aber auf einen entscheidenden heuristischen Perspektivwechsel. Dieser Perspektivwechsel, der letztlich für die Geschichte der Ästhetik bzw. der Kunst in umfassender Weise Gültigkeit beansprucht, lässt sich – so die These des Forschungsprogramms – in besonderer Weise an Gegenständen der Vormoderne explorieren, d. h. an ästhetischen Akten und Artefakten *vor* dem Zeitalter der philosophischen Ästhetik. Umgekehrt können dann auch von einer ‚Ästhetik *vor* der Ästhetik' – so hofft der SFB zu zeigen – entscheidende Impulse für ästhetische Fragestellungen bis in die Gegenwart ausgehen.

Daher setzt das Forschungsprogramm des SFB gezielt in der Vormoderne an, greift dabei die Debatte um die sozio-anthropologische Unhintergehbarkeit des Ästhetischen auf, wie sie die Gesellschafts-, Lebens- und Neurowissenschaften aufgeworfen haben, korreliert die Debatte aber zugleich mit einer geisteswissenschaftlichen Grundlagendiskussion über das Verständnis ästhetischer Prozesse. Dieses Verständnis ist konsequent aus der Verflechtung der technisch-artifiziellen Eigenlogik der Akte bzw. Artefakte und ihrer Einbettung in die soziale Praxis im jeweiligen historisch-kulturellen Kontext zu erschließen. Um diese Wechselwirkungen analytisch erfassen zu können, schlägt das Forschungsprogramm ein praxeologisches Modell der Ästhetik vor, in dessen Zentrum das Konzept der ‚ästhetischen Reflexionsfigur' steht. Damit bietet der Verbund ein heuristisches Instrument an, mit dem sich die dynamischen Verflechtungen zwischen beiden Dimensionen, so die Aufgabe, differenziert und umfassend beschreiben lassen. Zugleich entwirft er mit diesem Instrument eine interdisziplinär kompatible Methodik, die die einzelwissenschaftlichen Untersuchungen wirkungsvoll integrieren kann.

Ziel ist es, auf diesem Weg einerseits zu einer veränderten Bewertung des Beitrags vormoderner ästhetischer Akte und Artefakte innerhalb der historischen wie systematischen Ästhetikforschung zu gelangen und andererseits maßgebliche Leitaspekte einer *Anderen Ästhetik* zu konturieren, die auf dieser Basis auch die Voraussetzung für zeitlich wie kulturell weitgefächerte Anschlussstellen über die Vormoderne hinaus bieten können. So geht es dem SFB 1391 insgesamt darum, die gegenwärtigen Debatten um die Relevanz des Ästhetischen durch eine historische Tiefenperspektive zu fundieren, von der aus sich auch aktuelle Fragen von Kunst, Gesellschaft und kultureller Diversität besser verstehen und gewinnbringend weiterentwickeln lassen.

Der vorliegende Band stellt das Forschungsprogramm des SFB 1391 aus unterschiedlichen Blickrichtungen vor: Der einleitende Aufsatz erläutert zunächst detailliert das

Programm selbst und möchte dabei in erster Linie zur Diskussion auffordern, d.h. zur differenzierenden Anwendung und zur Weiterentwicklung des Forschungsprogramms ebenso wie zur kritischen Replik. Eine solche Response bieten die an die Einleitung anschließenden Beiträge des vorliegenden Bandes. Sie wurden in drei Sektionen zusammengeführt, die sich an zentrale Differenzierungskategorien des Forschungsprogramms des SFB anlehnen. Die Beiträge wurden zum einen von Projektleiterinnen und -leitern aus dem Forschungsverbund heraus verfasst. Kriterium der Auswahl war hier, durch ein möglichst breites Panorama an Teilprojekten die methodischen Ansätze und das heuristische Potential des praxeologischen Modells in einem weiten Spektrum darzulegen. Im Sinne eines möglichst dynamischen Austauschs erschien es den Herausgeberinnen und Herausgebern des Bandes jedoch ebenso wichtig, Positionen einzubeziehen, die außerhalb des Sonderforschungsbereichs in je eigenen Forschungsfeldern zu ästhetischen Fragen entwickelt wurden und werden. Daher wurden zum anderen über den SFB hinaus Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen gebeten, auf den methodischen Ansatz des SFB zu reagieren und dabei eigene Beobachtungsfelder, Phänomene und Einsichten in Korrelation zu ihren eigenen Forschungsschwerpunkten zu erschließen. Entstanden sind so Beiträge, die dieser Aufgabe entlang folgender Leitfragen nachgehen: Welchen Stellenwert nehmen vormoderne Artefakte bisher im ästhetischen Diskurs des Faches ein? Wo lässt sich in Bezug auf eine Ästhetik der Vormoderne innerhalb der jeweiligen Fachdisziplin sinnvoll ansetzen? Lässt sich aus dem eigenen Forschungsfeld heraus mit der Methodik und Heuristik des SFB produktiv arbeiten?

Wie sich an der Zusammenstellung zeigt, werden die Ansätze und Instrumentarien des SFB einerseits in direkter disziplinärer und interdisziplinärer Umsetzung erprobt, diskutiert und in ihrer heuristischen Differenzierungsleistung für ein Verständnis vormoderner Ästhetik(en) reflektiert. Andererseits repräsentieren die Beiträge zum Teil bereits Adaptationen in andere Areale und Denkräume hinein. Die verschiedenartigen Formen des Dialogs sowie die Korrelation mit neuen Quellen bzw. Objekt- und Forschungsfeldern sind von besonderer Bedeutung, gerade weil der Blick dabei in durchaus überraschender Weise auf neue Fokussierungen innerhalb des Forschungsprogramms, auf herausfordernde neue Thesenbildungen oder auch auf blinde Flecken in der bisherigen Argumentation gelenkt werden kann. Gerade diese explorativen Dynamiken der Auseinandersetzung sind es, welche die Heuristik des SFB besonders anregen möchte. Denn die Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung des Ansatzes und die Identifikation von historisch nachhaltigen Leitaspekten einer *Anderen Ästhetik* lassen sich nur im gemeinsamen Wissenschaftsdiskurs weit über den SFB hinaus leisten. Zu diesem gemeinsamen Bemühen möchte das Forschungsprogramm des SFB einladen.

Den externen Beiträgerinnen und Beiträgern, die sich auf die Auseinandersetzung mit dem Ansatz und den Instrumentarien des SFB in einer ersten Runde trotz kommunikations- und reiseunfreundlicher Coronazeit eingelassen haben, sei daher mit besonderem Nachdruck gedankt.

Ebenfalls danken wir dem De Gruyter Verlag für die Umsetzung der Ergebnisse des SFB 1391 *Andere Ästhetik* in zwei Schriftenreihen, insbesondere sei hier Ulrike Krauß und Christine Henschel für ihre kompetente und engagierte Betreuung dieses Vorhabens gedankt. Weiter danken wir Petra Florath für die kreativen Entwürfe von Cover und Layout sowie Isabella Clarke (Oxford) für den prüfenden Blick auf englische Übersetzungen. Schließlich ist dem Redaktionsteam in Tübingen zu danken, allen voran Susanne Borgards, die mit großer Umsicht alle redaktionellen Schritte geleitet und zusammengeführt hat, sowie Mariam Hammami, die bei Fragen zu Bildbeschaffungen und Bildrechten immer kompetent beraten konnte. Und schließlich sei den Hilfskräften Hilkea Blomeyer, Sarah Döser, Isabell Grupp und Sabrina Kremling mit Nachdruck gedankt, ohne deren genaue Arbeit der Band nicht die Gestalt angenommen hätte, die er auch formal haben sollte.

Tübingen, im Herbst 2022
Annette Gerok-Reiter, Jörg Robert, Matthias Bauer und Anna Pawlak



Grundlagen und Programmatik

Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert

Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne

Zum Forschungsprogramm des SFB 1391

Abstract

What is art? What does art achieve? Why does art move us? These are the questions which have occupied the Tübingen Collaborative Research Centre 1391 *Different Aesthetics* since its foundation in 2019 by the DFG. Through these, and by directing attention towards the 2000-year long history of European culture and art before the 18th century, it aims to change perspectives within aesthetic discussions and discourse. This article introduces the research undertaken within the CRC 1391. It explains the benefits of concentrating on pre-modern periods, lays out the necessary adjustments to analytical tools and methods, and presents the resulting consequences for studying aesthetics. The objective is to determine to what extent reflections on pre-modern aesthetics can also provide an impetus for current discussions on art.

Keywords

Aesthetics / Aesthetic, Pre-Modernity, Art / Arts, Praxeology, Autonomy / Heteronomy, Autological / Heterological, Aesthetic Figures of Reflection, Transculturality

Ästhetik zählt zweifellos zu den ältesten, diffizilsten und faszinierendsten Forschungsfeldern innerhalb der Geisteswissenschaften. Das Forschungsgebiet umfasst Fragen nach *der* Kunst (oder *den* Künsten), ihren Formen und Funktionen, ihrer Geschichte, ihren soziokulturellen Bedingungen und ihrem Anteil an der menschlichen Praxis in einem weiten Spektrum unterschiedlicher Disziplinen – von den Archäologien über Kunst- und Bildwissenschaften bis hin zu Philosophie und Philologie. Zugleich dürfte Ästhetik seit der kulturwissenschaftlichen Wende der Geisteswissenschaften auch zu den umstrittensten Themen zählen, oftmals korreliert mit einer Grundsatzdebatte über den Sinn und Zweck derjenigen Fächer, die sich in zentraler Weise mit diesem Thema beschäftigen: Die Frage ‚Wozu Kunst?' scheint von der Frage ‚Wozu *humanities*?' kaum zu trennen. Denn wozu braucht eine Gesellschaft Disziplinen, die ästhetische Analysen als Kernanliegen und Kernkompetenz betrachten? Sind ästhetische Fragestellungen angesichts einer technisierten und kommerzialisierten, von sozialen Medien geprägten Lebenswelt überhaupt noch angemessen, zeitgemäß und relevant? Und was heißt überhaupt ‚Ästhetik' – zumal in den Epochen vor der Begründung einer philosophischen Theorie der Kunst, die mit Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* 1750 so markant einsetzt?

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-001

Seit dem 1. Juli 2019 sucht der von der DFG neu eingerichtete Tübinger Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* Antworten auf solche kontroversen Fragen. Damit verbindet sich die wichtige Aussage: Wir brauchen ästhetische Fragestellungen nicht *noch*, wir brauchen sie *wieder* – allerdings zusammen mit einem Perspektivwechsel. Ein solcher Perspektivwechsel ist es, auf den das Forschungsprojekt der *Anderen Ästhetik* zielt. Über die Suchbewegung auf eine *Andere Ästhetik* hin konstituiert sich das Forschungsprogramm des SFB. Dieses soll im Folgenden erläutert werden: Zunächst gilt es den Ausgangspunkt für die Suche nach einer *Anderen Ästhetik* zu bestimmen. Hier spielen die aktuellen Kunstdebatten im öffentlichen Raum eine wichtige Rolle (1). Maßgeblich ist jedoch ebenso eine äußerst heterogene Forschungssituation, deren Vorarbeiten und Anregungen zu synthetisieren sind (2). In den weiteren Schritten wird aufgezeigt, warum Ästhetik als heuristischer Begriff zunächst zu flexibilisieren ist (3); ebenso, warum es gleichermaßen vielversprechend wie konsequent ist, das Forschungsfeld gerade vom Quellen- und Objektreichtum der europäischen Kulturgeschichte *vor* dem 18. Jahrhundert aus zu kartieren (4). Von hier aus ist das heuristische Instrumentarium darzulegen, das mit Blick auf den spezifisch historischen Ansatz entwickelt wurde. Im Zentrum stehen dabei das Modell einer praxeologischen Ästhetik (5) sowie der Zugriff über ästhetische Reflexionsfiguren (6). Ausgehend von den Begriffen ‚Praktiken', ‚Manifestationen' und ‚Konzepte' werden im Anschluss mögliche Systematisierungen und Arbeitsfelder vorgeschlagen (7). Der letzte Abschnitt zeigt, dass das Forschungsprogramm nicht nur geeignet ist, ästhetische Reflexionen der Vormoderne neu zu erschließen, sondern darüber hinaus auch weiterführende Impulse zu setzen (8).[1]

1 Das Forschungsprogramm des SFB wurde aus einem Promotionsverbund heraus entwickelt, der 2014–2017 von Annette Gerok-Reiter, Stefanie Gropper, Jörg Robert und Anja Wolkenhauer verantwortet wurde. Die Ergebnisse dieser Vorarbeiten zeigt der Sammelband Gerok-Reiter et al. 2019. Die folgenden Überlegungen schließen an die in der dortigen Einleitung (Gerok-Reiter / Robert 2019) skizzierten Perspektiven an und führen diese weiter. Die Weiterentwicklung und Neudimensionierung des ursprünglichen Forschungsansatzes betrifft vor allem den Rekurs auf zeitgenössische Kunstdebatten, die Präzisierung der ästhetischen Fragestellung, die Einbettung der ästhetischen Reflexionsfigur in das „Modell einer praxeologischen Ästhetik", die Neuaufstellung der Arbeitsfelder nach Kondensierungsstufen in der Markierung ästhetischer Reflexion sowie die Ausrichtung und Ausdifferenzierung der Ziele. Für diese Weiterentwicklung sei dem gesamten SFB-Team, das am vorliegenden Text – dies sei ausdrücklich hervorgehoben – intensiven Anteil hat, sehr herzlich gedankt.



Abb. 1. Eugen Gomringers Gedicht *avenidas* an der Südfassade der Alice Salomon Hochschule in Berlin, angebracht im Jahr 2011, übermalt 2017. Foto: Rudolph Buch.

1. Der Impuls – Kunstdebatten der Gegenwart

In jüngster Zeit erleben ästhetische Fragen in der breiten Öffentlichkeit eine überraschende Konjunktur. Zum Teil heftig geführte Diskussionen rund um Fragen von Kunst und ästhetischer Wirkung lassen in ihrem weiten gesellschaftlichen Resonanzraum aufhorchen. Besonders aufschlussreich für die aktuellen Problemlagen ist die Auseinandersetzung um das 1953 entstandene Gedicht *avenidas* des schweizerisch-bolivianischen Autors Eugen Gomringer an der Alice Salomon Hochschule in Berlin.[2] Im Jahr 2011 wurde Gomringer mit dem *Alice Salomon Poetik Preis* ausgezeichnet. Daraufhin beschloss die Hochschule, dem Autor zu Ehren sein Gedicht *avenidas* auf der Fassade ihres Gebäudes anzubringen: „Mit einer Fläche von 15 Metern Höhe mal 14 Metern Breite zählt das Kunstwerk zu den größten Gedichten an öffentlicher Wand.“[3]

2 Das Gedicht wurde zuerst unter dem Titel *ciudad* 1953 in der von Marcel Wyss, Dieter Roth und Eugen Gomringer gegründeten Künstlerzeitschrift *Spirale* 1 abgedruckt, dann noch einmal in Gomringers Band *konstellationen* im selben Jahr. Ein Wiederabdruck des Gedichtes findet sich in dem Sammelband Gomringer: Poema, S. 30, hier mit einem Kommentar Gomringers (S. 31 f.). Der Sammelband, der Beiträge zu Gomringers ‚Konstellationen‘ von verschiedenen Autoren enthält, ist unmittelbar in Reaktion auf die Debatte um *avenidas* entstanden.

3 Stolz bekundet dies die Pressemitteilung von 2011: Richert 2011.

Die Gomringer-Debatte entzündete sich 2017, als drei Studentinnen der Hochschule einen offenen Brief aufsetzten. Sie warfen dem Autor – auch im Zuge der #MeToo-Bewegung – vor, sein Gedicht reproduziere eine „klassische patriarchale Kunsttradition, in der Frauen ausschließlich die schönen Musen seien, die männliche Künstler zu kreativen Taten inspirieren“, und würde „zudem unangenehm an sexuelle Belästigung [erinnern], der Frauen alltäglich ausgesetzt sind“.[4] So entspann sich 2017 und 2018 ein bemerkenswerter öffentlicher Schlagabtausch um die Grenzen der ästhetischen Autonomie,[5] d.h. um das Verhältnis von Ethik, Ästhetik und gesellschaftlicher Verantwortung.[6] Auf der einen Seite standen die Gomringer-Kritiker: Sie folgten der Linie des Allgemeinen Studierendenausschusses, der dem Gedicht einen patriarchalen und sexistischen Charakter unterstellte. Die öffentliche Sichtbarkeit und Ehrung des Gedichts wurde daher als unangemessene Provokation empfunden. Auf der anderen Seite positionierten sich die Verfechter der Kunstautonomie, die sich auf zwei Wegen um eine Rettung bemühten. Die einen – etwa das deutsche PEN-Zentrum – warnten grundsätzlich davor, „der Kunst einen Maulkorb vorzuspannen oder sie gar zu verbieten“,[7] also die Freiheit der Kunst zu gefährden. Die anderen versuchten, mit literaturwissenschaftlichen Mitteln, Gomringers Gedicht gegen die Kritik in Schutz zu nehmen. So sei der Text gerade nicht voyeuristisch und sexistisch, sondern reflektiere diese Positionen durch seine ästhetische Faktur (Lakonie, Andeutung, Betonung des Visuellen statt des Haptisch-‚Übergriffigen‘).[8] Eine dritte Linie der Gomringer-Debatte brachte das Problem des Historischen und der Alterität ins Spiel. Sie konzedierte, dass der 1953 publizierte Text zwar geeignet ist, im Jahr 2020 emotionales Unbehagen und ‚phobische Reflexe‘ zu verursachen (zu ‚triggern‘), das Skandalon des Textes werde aber durch Historisierung relativiert.[9]

Die Wiedergabe von Gomringers *avenidas* wurde schließlich im Zuge einer anstehenden Fassadenerneuerung übermalt und durch einen Text der Gegenwartslyrikerin Barbara Köhler palimpsestartig überschrieben:

4 Zitiert nach Rauterberg 2018, S. 90.

5 Hanno Rauterberg 2018 widmete dieser Debatte ein eigenes Kapitel in seinem Buch „Wie frei ist die Kunst“?, S. 87–116. Zur Zusammenfassung der Debatte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Riedel 2019, S. 27–40.

6 Vgl. zum Themenfeld Rauterberg 2015; zur „neuen Moralismusdebatte“, an die hier anzuschließen wäre: exemplarisch Misselhorn et al. 2014.

7 So Venske 2017, die Präsidentin der Schriftstellervereinigung, die sich für „zutiefst beunruhigt“ erklärte. Zitiert auch bei Rauterberg 2018, S. 91.

8 Riedel 2019, S. 31.

9 Neff 2018: „Als der heute 93-jährige Gomringer *avenidas* 1950 schrieb, durfte man noch gleichzeitig über ‚Blumen‘ und ‚Frauen‘ dichten und am Ende sogar ‚einen Bewunderer‘ ins Spiel bringen.“



Abb. 2. Alice Salomon Hochschule, Berlin. Neue Fassadengestaltung (seit 2017) mit einem Gedicht von Barbara Köhler, darunter durchschimmernd der ursprüngliche Text von Gomringers *avenidas.* Foto: ASH Berlin.

Doch die Debatten und Reaktionen kamen auch damit nicht zur Ruhe. Die Berliner Wohnungsgenossenschaft *Grüne Mitte Hellersdorf* (Abb. 3) z.B. konterte 2019 mit *amplificatio*, zeigte das Gedicht nun gleich zweimal – auf Spanisch und Deutsch – und illuminierte es mit besonders ‚schönem Schein'.



Abb. 3. Gomringers *avenidas* im spanischen Original und in deutscher Übersetzung an der Hauswand der Wohnungsgenossenschaft *Grüne Mitte Hellersdorf*, Berlin. Foto: Maria-Mercedes Hering.

Ästhetikdiskussionen, materiale Repliken, Pressewirbel:[10] Wie auch immer im konkreten Fall entschieden wurde – die Gomringer-Debatte zeigt, dass die „Brisanz" der Kunst,[11] ihre Rolle in der Öffentlichkeit, mehr denn je wieder wahrgenommen wird. Von der ‚Demokratisierung des Ästhetischen' ist die Rede, ebenso von der ‚Ästhetisierung unserer Lebenswelten'.[12] Vielfach wurde denn auch nach den Hintergründen gefragt: Zeichnet sich hierin ein neuer Kunst-Hype ab, d. h. ein gleichsam ‚sozialer' Hunger nach Auseinandersetzungen mit und über Kunst? Geht es um ein öffentliches Bedürfnis nach Orientierung an Wertmaßstäben und Ordnungsmustern der Kunst, ein Orientierungsbedürfnis, das diese Wertmaßstäbe zugleich „normativ-evaluativ[ ]"[13] auf den Prüfstand stellt? Bedeutet die *Cancel Culture* das Ende der Kunst oder den Beginn einer neuen Aufmerksamkeit, die Kunst als soziales Ereignis betrachtet?

Aufregung und Ratlosigkeit in Bezug auf Fragen und Antworten scheinen dabei in der öffentlichen Diskussion oftmals nah beieinander zu liegen. Doch auch in den akademischen Debatten um Kunst und Ästhetik fällt es schwer, eine Orientierung zu gewinnen angesichts der diversen Ansätze, unter denen Kunst, Künste bzw. Ästhetik verhandelt werden: Zwar gab sich die Jubiläumstagung der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik zu ihrem 25. Bestehen 2018 selbstbewusst den Titel „Das ist Ästhetik!",[14] doch war ebendieser Titel inklusive seines Ausrufungszeichens angesichts der pluralen Ansätze, die präsentiert wurden, wohl vor allem als Provokation zu verstehen. Ist unsere heutige Zeit somit dadurch gekennzeichnet, dass auf der einen Seite öffentliche Kunstdebatten oder breitenwirksame Aktivitäten die Potentiale ästhetischer Äußerungen in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Rahmen durchaus wieder in den Fokus des Interesses rücken,[15] auf der anderen Seite jedoch die Geisteswissenschaften ästhetischen Fragen im Zuge der kulturwissenschaftlichen Wende weit weniger Beachtung schenken bzw. sich mit der Diagnose von Krise und Bedeutungsverlust konfrontiert sehen?[16] Oder

10 Vgl. den Pressespiegel der ASH: https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/ (letzter Zugriff: 5. November 2020).

11 Rauterberg 2018, S. 12.

12 Vgl. zu diesen Themenfeldern etwa Schulze 1992; Dorschel 2002; Fischer 2018.

13 Bertram 2014, S. 201.

14 Programm des 10. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik vom 14. bis 17. Februar 2018, Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. URL: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/DGAeX_2018_Programm1.pdf (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).

15 Die Potentiale der Kunst wurden auch in Zeiten von Corona deutlich, als mitten in der heftigsten Corona-Phase trommelnde, singende, scheppernde, klatschende Bürgerinnen und Bürger Roms der Angst ein performativ vorgetragenes, ästhetisches Gesamtkonzert entgegenstellten, das von einzelnen Balkonen und Fensteröffnungen aus die Straße, die Stadt, das Land und die Welt eroberte.

16 Vgl. in den Anfängen z. B. Barner 1997; die Graevenitz-Haug-Debatte: von Graevenitz 1999; Haug, W. 1998; in der Fortsetzung: Keisinger et al. 2003; Erhart 2004; Gumbrecht 2015.

liegt der eigentliche Grund der Debatten in einem neuen „Kulturkampf“,[17] der über die Frage ausagiert wird, was überhaupt ‚Kunst‘ genannt werden darf?

2. Die Basis – Forschungsvielfalt im Gespräch

Ästhetik, so ist zunächst im wissenschaftlichen Kontext festzuhalten, ist ein transdisziplinäres Forschungsgebiet. Sichtet man dieses, so gewinnt man nicht den Eindruck, ästhetische Themenschwerpunkte seien in den Geisteswissenschaften oder darüber hinaus ‚abhanden‘ gekommen. Im Gegenteil: Gerade die Vielfalt an Disziplinen, die sich am Gespräch über ästhetische Fragen beteiligen, scheint größer denn je. Entsprechend zahlreich sind Thesen und Methoden. In diesem Forschungsumfeld profitiert das Forschungsprogramm der *Anderen Ästhetik* vor allem von drei Diskussionsansätzen, von denen die ersten beiden gleichsam komplementär zueinander stehen, während der dritte Anregungen aus beiden Feldern aufzunehmen sucht. Die drei Diskussionsfelder lassen sich systematisch subsumieren unter den übergreifenden Begriffen der ‚Funktionsdebatten‘, der ‚Autonomiedebatten‘ und ‚alternativer Zugänge‘. Sie können im Folgenden nur skizziert werden.

2.1. ‚Funktionsdebatten‘

Ästhetische Fragestellungen erleben momentan auch jenseits von ‚Kulturkampf‘ und *Cancel Culture* eine auffallende Konjunktur. Verschiedentlich wurde sogar eine Wende zur Ästhetik,[18] geradezu ein „aesthetic turn“, ausgerufen.[19] Diese Wende hat sich jedoch, sieht man genauer hin, vor allem abseits jener geisteswissenschaftlichen Disziplinen vollzogen, die – wie v. a. Kunst-, Literatur- und Musikwissenschaften – von jeher mit *den* Künsten (den *beaux arts* im Sinne des 18. Jahrhunderts) zu tun hatten:[20] Hauptvertreter dieser transdisziplinären Wende zur Ästhetik waren die Soziologen Andreas Reckwitz und Hartmut Rosa sowie der politische Philosoph Jacques Rancière. Sie haben neue, teils versteckte Funktionalisierungen von Kunst in postmodernen und gegenwärtigen Gesellschaften beschrieben. Dabei wurde die Universalisierung ästhetischer Prinzipien wie Kreativität[21] ebenso thematisiert wie die ‚resonanztheoretische‘ Unverzichtbarkeit der Kunst[22] oder die Frage nach den politischen ‚Regimen‘ der Identifizierung

17 Rauterberg 2018, insbes. S. 7–20.
18 Vgl. insbes. Shapiro 2013.
19 Siehe Jernudd / Shapiro 1989; Ames 2000; Opondo / Shapiro 2012; Kompridis 2014.
20 Vgl. hierzu ausführlicher Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 11–16.
21 Vgl. Reckwitz 2012; Reckwitz 2016.
22 Vgl. Rosa 2016, S. 483.

von Kunst als Kunst.[23] Neben der Politologie und Soziologie hat vor allem die Biologie Anteil an der ästhetischen Wende. In Fortführung von Gustav Fechners ‚Ästhetik von unten'[24] hat die empirische bzw. psychologische Ästhetik den Versuch unternommen, Kunst und Kunstempfinden an anthropologische Grundkonstanten zurückzubinden.[25] Die tiefenzeitlichen Voraussetzungen dieser humanen Disposition zur Kunst wiederum sind Gegenstand der ‚evolutionären Ästhetik'.[26] Im Anschluss an die philosophische Anthropologie,[27] vor allem aber an neueste Ergebnisse der Evolutionsbiologie bzw. Neuroästhetik,[28] der Evolutionstheorie[29] sowie der Prähistorischen Archäologie[30] gerät der Mensch als *animal poeta*[31] neu in den Blick. Kunst ist, so der evolutionstheoretisch radikalisierte Ansatz, ein Effekt von Natur, nicht deren Gegensatz.

Der skizzenhafte Überblick zeigt, dass das neue Interesse an ästhetischen Fragestellungen gleichsam extraterritorial zu den Geisteswissenschaften entstanden ist. Entscheidend ist dabei jedoch, dass die Geisteswissenschaften, gerade indem ihre kulturwissenschaftliche Öffnung genutzt wird, aus der Konjunktur des Ästhetischen in den Gesellschafts- und Naturwissenschaften in doppelter Weise einen Gewinn erzielen können: Der erste Gewinn betrifft die Rückführung des Kunstdiskurses in die öffentliche Debatte über Mensch und Gesellschaft. Das heißt, dass die Kunst nicht mehr nur als freies und autonomes, damit aber auch als unverbindliches *Surplus* einer hochentwickelten Gesellschaft zählt. Als menschliche Grunddisposition in biologischer, sozialer, politischer oder psychischer Hinsicht behauptet sie vielmehr ihre Relevanz für jegliches kulturelles Selbstverständnis. Diese neue Relevanzzuschreibung dürfte über den Wissenschaftsdiskurs hinaus den aufgezeigten regen öffentlichen Diskussionsforen und populären Kunstdebatten durchaus zuspielen.[32] Die transdisziplinäre ästhetische Wende fordert die Geisteswissenschaften inklusive der historischen Kulturwissenschaften jedoch auch zu einer neuen, entschiedenen Positionierung heraus. So besteht der zweite Gewinn darin, dass die gegenwärtigen Überlegungen zu den Funktionen des Ästhetischen insbesondere in evolutionstheoretischer Perspektive dazu einladen, sich

23 Vgl. Rancière 2004.
24 Fechner 1871; vgl. auch Müller-Tamm / Schmidgen / Wilke 2014.
25 Vgl. Allesch 2006.
26 Vgl. Menninghaus 2003; Eibl 2004; Eibl 2009; Menninghaus 2011.
27 Vgl. Iser 1991; Arlt 2001; Fischer 2008.
28 Vgl. Dresler 2009; Zeki 2010 [2008]; Herrmann 2011; Mühlmann 2013.
29 Vgl. Menninghaus 2011.
30 Siehe etwa Conard 2016; Floss 2017.
31 Dazu Eibl 2004; Mellmann 2006; Wald-Fuhrmann 2017.
32 Zugleich ist hierin sicherlich auch die Voraussetzung für das wissenschaftspolitische Interesse zu erkennen, das sich – um nur zwei Beispiele zu nennen – ebenso in der Eröffnung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt 2012 wie auch in der Unesco-Entscheidung für die Eiszeitkunst im Ach- und Lonetal als Weltkulturerbe 2017 niederschlägt.

auch in den Geisteswissenschaften noch entschiedener von der Fixierung auf die Idee ästhetischer Autonomie und ihre Begründung in der philosophischen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts zu lösen, als dies bisher zu beobachten war.

Damit veranlassen die eben zitierten Ansätze in den Gesellschafts- und Naturwissenschaften, auch und gerade die Vormoderne unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik neu in den Blick zu nehmen. Genau dies birgt die Chance und die Aufgabe – so die These unseres Forschungsvorhabens –, nicht allein in überzeitlich-anthropologischer und aktuell-gesellschaftlicher, sondern auch in kulturhistorischer Perspektive ein ‚anderes' Verständnis von Ästhetik zu erschließen, das festgefahrene Vorannahmen neu zu perspektivieren und dabei zugleich auch auf die Defizite der gegenwärtigen Ansätze zu antworten vermag.

Denn so weiterführend die Diskussionen über das Ästhetische in den Gesellschafts- und Naturwissenschaften auch sind, so deutlich tragen sie eine zweifache Hypothek: Diese liegt zum einen im Fehlen einer historischen und kulturellen Differenzierungsleistung, zum anderen in der Verwendung eines unreflektierten, vielfach diffusen Ästhetik- oder Kunstbegriffs. Dabei ist die historische Indifferenz insofern konsequent, als es in den aufgezeigten Forschungsansätzen in der Regel nicht um die Analyse der ästhetischen Zeugnisse selbst geht oder um damit zusammenhängende, historisch variable ästhetische Kriterien, sondern um – meist prinzipiell angesetzte – *Funktionen* des Ästhetischen. Zugleich umkreisen die genannten soziologischen und politologischen Studien häufig – wie auch die evolutionäre Ästhetik – ein Spektrum an Begriffen und Problemen, das durch Argumentationen der idealistischen Ästhetik vorgezeichnet ist (z. B. ‚Kunst' im Kollektivsingular, Spiel vs. Ernstfall, Freiheit vs. Zweck, Autonomie vs. Heteronomie usw.):[33] ein Widerspruch, der innerhalb dieser Studien vielfach unaufgedeckt bleibt, für den aber gerade die historischen Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften sensibilisieren und auf den sie kritisch reagieren sollten. Denn die kritische Auseinandersetzung mit Kerngedanken der philosophischen und insbesondere idealistischen Ästhetik in der Linie Baumgarten – Kant – Schiller – Hegel bestimmt die Forschungsdiskussionen der Geisteswissenschaften seit langem.[34]

2.2. ‚Autonomiedebatten'

Im Zentrum dieser kritischen Auseinandersetzung steht das Konzept ästhetischer Autonomie. Dieses hat drei Facetten: objektästhetisch in Begriffen des ‚geschlossenen' Kunst-Organismus als eines „in sich selbst Vollendeten",[35] wie es Karl Philipp Moritz formuliert, produktionsästhetisch bzw. subjektseitig in der Idee des Genies als freier,

33 Vgl. Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 13 f.

34 Zuletzt etwa Auerochs 2006; Porter 2010; Robert 2011; Berghahn 2012; Beyer / Cohn 2012.

35 Moritz: Versuch einer Vereinigung.

nicht durch Regeln gebundener natürlicher Schöpferkraft, rezeptionsseitig im „uninteressierten Wohlgefallen“[36] des Rezipierenden, und soziologisch im Postulat eines funktional autonomen gesellschaftlichen Teilsektors ‚Kunst‘ in der sogenannten Sattelzeit um 1800, die den Beginn der Moderne markiere.[37] Die Autonomieästhetik ist somit zugleich Teil einer teleologischen Epochenerzählung mit nachhaltiger Ausstrahlung in der Kulturlandschaft Europas und darüber hinaus.[38] All dies ist vielfach besprochen. So sehr das ‚Makro-Narrativ‘ ästhetischer Theoriebildung jedoch kritisiert wurde: Selbst die manifeste Kritik an diesem Paradigma zeigt noch, wie schwer es sowohl der Philosophie wie den kunst-, musik- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen fällt, sich der Suggestivität der teleologischen Meistererzählung und ihren noch immer normativ verstandenen Wertungskriterien ‚eigentlicher‘ Kunst zu entziehen.

Innerhalb der Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften sind mit diesem Narrativ nicht nur, aber vor allem die historisch arbeitenden Fächer herausgefordert. Denn geht man von der teleologischen Perspektive aus, dass sich die Kunst erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem funktional autonomen sozialen System entwickelt hat, dann bietet die Vormoderne lediglich eine Vorgeschichte, in der sich allenfalls *preadaptive advances*[39] ausmachen lassen.[40] Sie verbleibt dann notwendig im Status des ‚noch nicht‘. Gegen dieses teleologische Narrativ hat sich die Vormoderne-Forschung zu Recht gewehrt. Ein Ausweg bot das Alteritätsparadigma, d.h. die Vorstellung von der prinzipiellen Fremdheit historischer Kulturen, wie sie insbesondere von den mediävistischen Disziplinen vielfach diskutiert wurde.[41] Das Alteritätsparadigma hat den wissenschaftlichen Blick für kulturelle und historische Diversität geschärft, aber auch ambivalente Effekte hervorgebracht. So öffnet sich mit ihm einerseits die Vormoderne in produktiver Weise einer kulturwissenschaftlichen[42] und ethnologischen Beschreibung, z.B. in der Übernahme ethnologischer und sozialwissenschaftlicher Paradigmen in der Ritualforschung.[43] Auf der anderen Seite besteht die Gefahr, dass damit Kontinuitäten unerkannt bleiben, z.B. die Bindung an rhetorisch-poetologische Diskurse, die

36 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 281.

37 Vgl. Luhmann 1986; Luhmann 1995; hierzu aus musikwissenschaftlicher Perspektive auch Tadday 1997.

38 Exemplarisch z.B. für die Musikwissenschaft: Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen; Holtmeier et al. 1997; vgl. übergreifend Ingarden 1962; für die Kunstgeschichte: Wölfflin 1915; Imdahl 1980; für die Germanistik: Schmidt 1985; für die angloamerikanische Forschung: Bernstein 2006; Goldstone 2013; für die Romanistik: Wolfzettel / Einfalt 2000; auch für die Archäologie: Gruben 2001; Grüner 2017.

39 Zum Begriff vgl. Luhmann 1981, S. 191.

40 Vgl. Schlaffer 2002.

41 Vgl. Jauß 1977; Tatarkiewicz 1980; Peters 2007; Baisch 2013; Braun 2013; aber z.B. auch Elsner 2007.

42 Siehe etwa Belting 1990; Müller 1998.

43 Z.B. Burkert 1998; Althoff 2003.

besonders die lateinische Literatur bis in die Neuzeit prägen.[44] Auch die Versuche, autonomieästhetische Positionen und Kardinalbegriffe vor- und rückzudatieren, wie sich dies vielfach feststellen lässt,[45] bleiben im Ergebnis dialektisch: Sie dementieren zwar den teleologischen Verlauf, oftmals jedoch nicht dessen normative Wertsetzungen und Kategorien.

Als kaum weniger zwiespältig erweisen sich auch zahlreiche Ansätze im Bereich der Moderne-Forschung. Signifikant erscheint etwa der prominente Titel des „Poetik und Hermeneutik"-Bandes „Die nicht mehr schönen Künste"[46] oder die Rede vom „Ende der Kunst".[47] Das *nicht mehr* löst sich ebenso wenig wie das *schon* aus dem Bann der teleologischen Meistererzählung. Auch und gerade die Philosophie entkommt ihr nur schwer, wie Georg Bertram mit Nachdruck dargelegt hat. Seine Kritik richtet sich jedoch weniger gegen die Teleologie des Autonomie-Paradigmas als gegen die damit verbundene und meist stillschweigend vorausgesetzte Annahme, „dass Kunst sich [nur; Hinzufügung der Verf.] auf Basis einer Abgrenzung von sonstigen Gegenständen, Erfahrungen, Praktiken oder Institutionen bestimmen lässt".[48] So sei in „vielen kunstphilosophischen Positionen [...] von ästhetischer Autonomie, von Eigengesetzlichkeit, Abgrenzung etc. nicht die Rede",[49] gleichwohl aber sei der Ansatz beim Autonomie-Paradigma noch immer „weiter verbreitet, als man vielleicht denken mag".[50]

2.3. Alternative Zugänge

Im Zentrum der Debatten der neuen öffentlichen Streitkultur über Kunst, aber auch der komplementär agierenden Funktions- bzw. Autonomiediskurse steht somit offensichtlich die alte Frage, ob bzw. inwieweit Kunst als autonom oder als heteronom aufzufassen ist. Genau in der Alternative liegt jedoch die Crux. Es überrascht daher nicht, dass sich gerade entlang dieser Debatten durchaus Korrektive zeigen, die deutlicher als zuvor aus der Dichotomie ‚Heteronomie versus Autonomie' oder dem daraus erwachsenden teleologischen Verständnismuster ‚von der Heteronomie zur Autonomie' herauszukommen suchen. Die Ansätze sind dabei vielfältig. Sie betreffen die philoso-

44 Dazu u.a. Curtius 1993 [1948]; Boehm / Pfotenhauer 1995; Schellewald 2008; Elsner / Hernández Lobato 2017.

45 Z.B. Gombrich 1962; Assunto 1982 [1961]; Eco 1987a; Haug, W. 1992; Büttner 2006; Bychkov / Sheppard 2010.

46 Jauß 1968.

47 Danto 1996 [1992], wenngleich Danto selbst das „Ende" als Impuls eines neuen Anfangs sieht; vgl. S. 15–25.

48 Bertram 2014, S. 23. Vgl. auch das gesamte Kapitel „Eine Kritik des Autonomie-Paradigmas", S. 23–58.

49 Bertram 2014, S. 23f.

50 Bertram 2014, S. 23.

phische Ästhetik ebenso wie die Verbund- oder Einzelforschung innerhalb des weiteren Feldes der Geisteswissenschaften, wobei die Geisteswissenschaften bei diesen Fragen meist deutlich in und mit historischer Perspektive operieren. Im Folgenden können nur einige wenige Beispiele aufgerufen werden, die sich teils aus der Einzel-, teils aus der Verbundforschung speisen.[51]

Innerhalb der philosophischen Ästhetik dürfte in diesem Kontext Bertrams Bemühen richtungsweisend sein, Ästhetik nicht als Theorie, sondern als eine „Praxis" zu bestimmen, um von hier aus einerseits ihre Anschlussfähigkeit an menschliche Praktiken im Allgemeinen zu charakterisieren, andererseits jedoch das Autonomieverständnis neu zu begründen.[52] Auch in der praktischen Philosophie hat man sich der Relation von Ethik und Ästhetik neu zugewandt.[53] Im Bereich der Literaturwissenschaften hat vor allem Andreas Kablitz[54] in grundlegender Weise darauf hingewiesen, dass auch der moderne Autonomiediskurs den Aspekt der Mimesis beständig einbezieht und sich durchaus über seinen Gegenpol konstituiert. In den Altertumswissenschaften ist von jeher ein breiterer Literaturbegriff etabliert, der einerseits Fachtexte einbezieht, andererseits immer wieder das Verhältnis von ästhetischer Repräsentation und sozialer Praxis bedenkt.[55] Für mittelalterliche Texte arbeitet Christian Kiening den Anspruch ‚literarischer Schöpfung' nicht als Abwendung, sondern als Konsequenz von religiöser Exegese heraus.[56] Annette Haug diskutiert unter archäologischer Perspektive in neuer Weise ästhetisch erzeugte Atmosphären als Resultat der Interaktion zwischen Dekor und sozialer Praxis.[57] Im Bereich der Kunstgeschichte thematisiert etwa Klaus Krüger das Bemühen um gesteigerte Bildevidenz nicht in Opposition, sondern als Korrelat gesellschaftlich-politischer

51 Auffallend ist insgesamt der Ansatz in der historisch orientierten Verbundforschung, Dichotomien (z.B. Praxis – Theorie; Kunst – Wissenschaft) überschreiten zu wollen. Hier erhofft sich der SFB einen besonders intensiven Austausch. Beispiele hierfür sind etwa die SNF-Sinergia-Forschungsgruppe *The Power of Wonder – The Instrumentalization of Admiration, Astonishment and Surprise in Discourses of Knowledge, Power and Art* (Universität Zürich) oder die literaturwissenschaftlich ausgerichtete DFG-Forschungsgruppe 2305 *Diskursivierungen von Neuem* (FU Berlin), mit kunstgeschichtlichem Schwerpunkt die DFG-Kolleg-Forschungsgruppe 1627 *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* (FU Berlin) ebenso wie die DFG-Forschungsgruppe 1703 *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen* (FU Berlin).

52 Bertram 2014.

53 Siehe z.B. Misselhorn et al. 2014.

54 Kablitz 2012; Kablitz 2013. Vgl. auch Lobsien 1996.

55 Zum ersten Aspekt vgl. etwa: Graver 1990 oder Beer 2009; zum zweiten: Arweiler / Gauly 2008.

56 Kiening 2015. Vgl. insgesamt auch den für die germanistische Mediävistik zentralen Sammelband Braun / Young 2007.

57 Haug, A. 2020; vgl. auch die intensivierte Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen bei Bychkov / Sheppard 2010; Porter 2010; Peponi 2012; Destrée / Murray 2015.

Wirksamkeit bzw. religiöser Heilserfahrung.[58] Die Nähe von Kunst und Wissenschaft wurde in historischer Perspektive insbesondere von Horst Bredekamp herausgearbeitet.[59] Im interdisziplinären Zugriff konturieren Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal und Johannes Bartuschat entsprechende Phänomene über Kategorie und Begriff des Staunens.[60] Transkulturelle Dynamiken von Kunst, eingebunden in soziokulturelle, religiöse oder gesellschaftliche Aushandlungsprozesse, betonen in globaler Perspektive etwa Margit Kern oder Karin Gludovatz, Juliane Noth und Joachim Rees sowie Christine Göttler und Mia M. Mochizuki.[61] Gegen eine teleologische Novitätsdebatte wenden sich mit Beiträgen, die thematisch zwischen dem Mittelalter und dem 18. Jahrhundert angesiedelt sind, unter anderem Jean Wirth, Jean-Claude Schmitt, Klaus W. Hempfer, Bernhard Huß, David Nelting oder Susanne Köbele.[62] Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

2.4. Leitfragen

Wozu heute erneut der Dialog über Fragen des Ästhetischen? Es ist festzuhalten, dass die bisher skizzierten Kunst- und Forschungsdebatten die Aktualität des Gegenstandes weit über den Gesichtskreis der Geisteswissenschaften hinaus bezeugen. Dabei ist man sich im ‚Unbehagen' an der Universalisierung der Autonomieästhetik seit langem einig. Mit Blick auf die Impulse der Gesellschafts- und Naturwissenschaften eröffnet sich die Chance einer Neuakzentuierung des Ästhetischen unter dem Gesichtspunkt gesellschaftlicher Funktion und Relevanz. Es liegen aktuell durchaus hochinteressante, anschlussfähige und differenzierende Argumentationen vor, die neue Ansätze jenseits festgefahrener Positionen präsentieren. Umso mehr fällt auf, dass eine Grundsatzdebatte darüber bisher aussteht, in welcher Relation die aufgezeigten Ansätze zueinander stehen und worin sie korrelieren. Oder anders formuliert: Es fehlt das übergreifende Paradigma, das den aktuellen Kunstdebatten eine methodisch wie historisch tragfähige Basis geben kann. Gelingen kann dies nur durch den Versuch, ein verbindendes heuristisches Instrumentarium zu entwickeln, das die produktiven Einzelaspekte der bisherigen Forschung aufgreift und in einen nachhaltigen Dialog überführt. Das Forschungsprogramm des SFB 1391 setzt daher im Schnittpunkt der skizzierten Diskussionsfelder an: Es greift die Konjunktur ästhetischer Fragestellungen in den Gesellschafts- wie Naturwissenschaften auf, führt diese Fragestellungen jedoch – ohne die transdisziplinären Impulse aufgeben zu wollen – wieder in ihr genuines Feld – die Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaften inklusive der weiteren historischen Kulturwissenschaften –

58 Krüger 1997; Krüger 2015; Krüger 2018.

59 Bredekamp 2004; Bredekamp 2005; Bredekamp 2007.

60 Gess et al. 2017. Vgl. auch den Beitrag von Mireille Schnyder in diesem Band, S. 445–464.

61 Kern 2013; Gludovatz / Noth / Rees 2015; Göttler / Mochizuki 2017.

62 Wirth 1988; Schmitt 2002; Hempfer 2016; Huß 2016; Nelting 2016; Köbele 2017.

zurück. Aus gutem Grund: Denn was diese durch ihren direkten Umgang mit den Quellen zum transdisziplinären Diskurs beitragen können, ist: a) eine Begründung dessen, was überhaupt als ‚ästhetisch' zu verstehen ist. Diese Grundlagendiskussion muss von den Geisteswissenschaften wieder aufgenommen, aber kultur- und sozialwissenschaftlich neu perspektiviert werden; b) eine historische Vertiefung und Konturierung, die von den Gesellschaftswissenschaften meist zugunsten radikaler Gegenwärtigkeit, von den Naturwissenschaften zugunsten anthropologischer Kontinuität ausgeblendet wird; c) ein heuristisch ernstzunehmendes Angebot, wie vormoderne und gegenwärtige Perspektiven in ein ‚dichtes' Gespräch wechselseitiger Bereicherung über die Bestimmung des Ästhetischen und seiner Funktionen treten könnten.

Für dieses Forschungsinteresse im Schnittpunkt der drei aufgezeigten Forschungsbereiche hat sich der SFB die Aufgabe gestellt, Untersuchungsfelder zu konkretisieren sowie Methoden und Heuristiken zu entwickeln, die sich epochen- und disziplinübergreifend zu bewähren haben. Die Basis hierfür bilden folgende Leitfragen:

(1) Wo und wie lässt sich ansetzen, um innerhalb einer Kulturgeschichte des Ästhetischen Alternativen in den Blick zu bekommen – einerseits zum autonomieästhetischen Makro-Narrativ mit seiner teleologischen Ausrichtung auf die Moderne, andererseits zu evolutionstheoretischen Ansätzen, die Kunst zur anthropologischen Konstante zu erklären, ohne die historische Diversität ästhetischer Formen und Funktionen zu verfolgen?

(2) Welches Analyseinstrumentarium ist phänomenologisch, systematisch und historisch im Rahmen des gesuchten alternativen Blickwinkels zu entwickeln und wie ist es zu operationalisieren?

(3) Welche Zielvorstellungen verbinden sich mit einer in diesem Sinn alternativen Ästhetik, die auch auf die Debatten der Moderne zu antworten vermag?

3. Ansatz I: Ästhetik als Suchbegriff

3.1. Flexibilisierung des Begriffs

Die erste Leitfrage setzt eine Standortbestimmung innerhalb der Begriffsgeschichte der Ästhetik voraus.[63] Hier lassen sich bislang grundsätzlich drei Verständnisebenen unterscheiden:

(1) Ausgehend vom griechischen αἴσθεσις (‚Wahrnehmung') wird ‚Ästhetik' erst in Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750–1758) zu einem Schlüsselbegriff.[64]

63 Vgl. Barck / Heininger / Kliche 2000.

64 Zur Einordnung Baumgartens in zeitgenössische philosophische Kontexte sei auf die Einleitung der zweisprachigen Ausgabe der *Aesthetica* von Dagmar Mirbach verwiesen (Baumgarten: Ästhetik, S. XV–LXXX).

Baumgarten rückt jenes Feld, für das bis dahin vor allem Poetik und Rhetorik zuständig waren, in einen neuen erkenntnistheoretischen Rahmen, der durch die rationalistische Leibniz-Wolff'sche Schulphilosophie definiert ist. Gegenüber dieser Schule wird jedoch die sinnliche Erkenntnis aufgewertet und ‚rehabilitiert'.[65] Ästhetik wird bestimmt als „gnoseologia inferior" („untere Erkenntnislehre")[66] und „ars analogi rationis" („Kunst des Analogons der Vernunft").[67] Bedeutsam sind dabei weniger Baumgartens ästhetische Positionen und Dogmen als die begriffliche und disziplinäre Neuordnung des Feldes: ‚Ästhetik' ist fortan eine philosophische Teildisziplin, die sich Fragen der Kunst über eine Kritik der Erkenntnisvermögen und der ‚Urteilskraft' nähert. Baumgarten zielt prinzipiell auf eine allgemeine Theorie ästhetischer Erfahrung, in der Durchführung beschränkt er sich auf Literatur: Seine Belege bezieht er ausschließlich aus antiken Texten. Innovativ ist der neue Rahmen, weniger die Substanz der neuen Lehre selbst. Schon Lessing bemerkte, dass Baumgarten alle seine Beispiele aus zweiter Hand bezogen habe. Gegen die „systematischen Bücher[ ]"[68] über die Ästhetik stellt Lessing seine philologische Beschäftigung mit den Texten und Bildern selbst; eine Beschäftigung, die „mehr nach der Quelle schmecke[ ]".[69]

(2) Dennoch ist Baumgartens Ausdehnung des Feldes von der Poetik zur Ästhetik ein wichtiger Schritt. Mitte des 18. Jahrhunderts bildet sich die Vorstellung von einem System der schönen Künste aus, das – v.a. in Charles Batteux' einflussreicher Schrift *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) – durch das Prinzip der Nachahmung (Mimesis) zusammengehalten wird. Lessing wird in seinem *Laokoon* (1766) den Versuch unternehmen, ein solches allgemeines System der schönen Künste im Anschluss an Aristoteles und in Abgrenzung zu Baumgarten zu konstruieren. Ende des 18. Jahrhunderts konvergieren beide Traditionen: ‚Ästhetik' wird zum Synonym für ‚Allgemeine Theorie der schönen Künste'.[70] Kants wirkungsmächtige *Kritik der Urteilskraft* (1790) integriert daher ganz Unterschiedliches: Die dritte Kritik ist zugleich Erkenntnistheorie, Allgemeine Theorie der schönen Künste und Poetik / Poetologie mit engem Bezug zu aktuellen Modethemen (Klassizismus, Genie, das Erhabene). In Kants *Kritik der Urteilskraft* steht die ‚aisthetische' Dimension der Ästhetik noch gleichberechtigt neben der allgemeinen Theorie der schönen Künste. Erst in Hegels Ästhetik wird dieser Aspekt zugunsten systematischer und geschichtsphilosophischer Perspektiven zurückgedrängt,

65 Der Topos geht zurück auf Cassirer 1973, S. 475 („Emanzipation der Sinnlichkeit"); danach Kondylis 2002, bes. S. 42–59.

66 Baumgarten: Ästhetik, S. 10f.

67 Baumgarten: Ästhetik, S. 10f.

68 Lessing: Laokoon, S. 15.

69 Lessing: Laokoon, S. 15. Vgl. dazu Robert 2013. Damit wird eine Frontstellung etabliert, welche ihrerseits die Pluralisierung der Ästhetik befördert. Einer systematischen, philosophischen Ästhetik steht eine Theoriebildung gegenüber, die aus Literarkritik und ‚alter' Poetik / Poetologie erwächst.

70 Vgl. z.B. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, die eben keine ‚Ästhetik' ist.

die eher die Tradition von Schillers einflussreichen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) aufnehmen. Schon um 1800 ist das Feld der Ästhetik breit ausdifferenziert. Kant und Schiller setzen die Tradition der ‚doppelten Ästhetik' des 18. Jahrhunderts – des Schönen und des Erhabenen – fort.[71] Karl Rosenkranz folgt in den 1830er Jahren mit seiner *Ästhetik des Häßlichen*. Weitere Partikularästhetiken bilden sich dann im 20. Jahrhundert aus: Literarästhetik, Bildästhetik, Objektästhetik, Filmästhetik usw.[72]

(3) Daneben etabliert sich langsam ein diffuser Alltagsgebrauch von ‚ästhetisch' / ‚Ästhetik', der sich vom Objektfeld der Kunst im engeren Sinne löst und das bezeichnet, was ‚schön' ist. Diese Verengung der Ästhetik auf die ‚Kallistik' (Lehre von der Schönheit) bzw. auf den ‚schönen Gegenstand', verbunden mit einer klaren Wertung, fällt hinter die Pluralisierung der Ästhetik im Sinne von (2) zurück: Alle Aspekte der Irritation, der Beunruhigung und der ‚vermischten Empfindung' werden als ‚unästhetisch' ausgeklammert. ‚Ästhetisch' wird in diesem Sprachgebrauch zum Synonym für *decorum* und *bienséance*.

Gegenüber diesen drei Verständnisebenen grenzt sich der Ansatz einer *Anderen Ästhetik* programmatisch ab. Der SFB möchte weder an den „Essentialismus und Universalismus der älteren philosophischen Tradition"[73] anknüpfen, noch zu einer neuen homogenisierenden Makrotheorie gelangen. Was unter ‚Ästhetik' zu verstehen ist, ja ob dieser Begriff mit seinem systematischen Anspruch überhaupt in der Perspektive historischer Differenzierung tragen kann, soll neu zur Diskussion gestellt werden. Daher fassen wir ‚Ästhetik' vorläufig als offenen heuristischen Suchbegriff. Um diese heuristische Offenheit zu erreichen, muss er zunächst von seinen normativen Zuschreibungen befreit und damit flexibilisiert werden. Als entscheidenden Schritt in diese Richtung stellt der SFB den Begriff mit seiner Suggestion einer systematischen Einheit zunächst hintan zugunsten des Begriffs des ‚Ästhetischen' bzw. der historischen Vielfalt ästhetischer Phänomene. Innerhalb des Ästhetischen konzentriert sich das Forschungsinteresse auf den Bereich artifiziell gestalteter Praktiken, Manifestationen und Konzepte. Dabei wird jedoch nicht von einem emphatischen Begriff von ‚Kunst' im Kollektivsingular ausgegangen, sondern vielmehr von ästhetischen Akten (im Sinne performativer Handlungen wie Rituale, Zeremoniell, Inszenierungen, Aufführungen etc.) und Artefakten (im Sinne von geformten Texten oder Objekten wie Bildwerken, Bauten, Partituren etc.), deren ‚ästhetische' Position zwischen Form- bzw. Gestaltungswissen und sozialer Praxis allererst zu bestimmen ist. Erst auf der Basis der im SFB breit angelegten, historisch offenen, explorativen Forschungsarbeit wird das Vorhaben substantiell zur Frage zurückkehren können, inwiefern es sinnvoll ist, gleichwohl von einer (übergreifenden) ‚Ästhetik' (im Singular) zu sprechen oder nicht.

71 Vgl. Zelle 1995.

72 Vgl. Welsch 1987; Kliche 2000, S. 375–383.

73 Braun 2007, S. 5.

3.2. ‚Ästhetisch' – ein Minimalkonsens

Bei dem gewählten Ansatz sind wir uns der Gefahr des hermeneutischen Zirkelschlusses durchaus bewusst: Wir suchen ästhetische Akte und Artefakte, deren ästhetischer Status doch gleichzeitig erst bestimmt werden soll. Wie lässt sich dieser Gefahr des Zirkelschlusses wirksam begegnen? Hier sucht der SFB drei Wege: Um eine sinnvolle Eingrenzung der Phänomene zu gewährleisten, haben wir uns zum einen auf einen Minimalkonsens dessen verständigt, was in Bezug auf Akte und Artefakte als ‚ästhetisch' transkulturell und transhistorisch Geltung beanspruchen darf: Zum Minimalkonsens zählt (a) eine sinnlich-materiale Ausgangsbasis (Körper, Baustoffe, Farbe, Klänge, Worte, Handlungen etc.) sowie (b) eine durch Gestaltungs- und Verfertigungswissen (τέχνη / *ars*) geleitete Sorgfalt in der Ausgestaltung (z.B. gezielter Einsatz von Materialien, reflektierte Anordnung), welche (c) die Formdimension des Aktes oder Artefaktes zu einer Aussageebene sui generis erhebt.[74] Dieser Minimalkonsens bietet einen ersten, heuristisch notwendigen Orientierungsrahmen, um das Untersuchungsfeld nicht ins Beliebige zu weiten. Die Vorgaben dieses Orientierungsrahmens sind zum anderen jedoch historisch und kulturell zu spezifizieren, durch weitere Aspekte zu ergänzen und in ihren prozesshaft-beweglichen Aushandlungen mit der sozialen Praxis je neu zu beobachten. Weil die Vorgaben immer wieder von Neuem spezifiziert und kontextualisiert werden müssen, weisen sie von vornherein über sich hinaus und führen in jene offene, dynamische Suchbewegung, die sich der SFB zur Aufgabe macht. Vom vorgegebenen Minimalkonsens aus ist das Suchfeld daher mit der notwendigen Offenheit auszudifferenzieren. Und schließlich erhebt das Vorhaben das dem hermeneutischen Zirkel zugrundeliegende Problem zu einer eigenen, zentralen Fragestellung: Wie lassen sich Praktiken, Manifestationen

74 Paradigmatisch für diese Grundlagen, für die sich in vormodernen Akten und Artefakten quer durch die Zeiten vielfältige Belege finden, sei eine Textstelle des mittelhochdeutschen Autors Hartmann von Aue aus dem *Erec* angeführt. Diese beschreibt an zentraler Stelle des Romans in der Tradition der antiken Ekphrasis einen Sattel als kunstvoll gearbeitetes Artefakt. Die Beschreibung setzt bei der Nennung der Materialien an, die ‚kunstverständig' bei der Sattelausführung zusammengefügt werden, und weitet diesen Akt des Zusammenfügens dann auf immer weitere Themen und Bildfelder aus. Dabei wird das additiv-kombinierende Verfahren, das die Art der Materialkombination leitet, zugleich zur poetologischen Chiffre für den Vorgang sowie die Leistungsfähigkeit des Dichtens selbst: *von disen mâterjen drin / sô hâte des meisters sin / geprüevet diz gereite / mit grôzer wîsheite. / er gap dem helfenbeine / und dâ bî dem gesteine / sîn gevellige stat, / als in diu gevuoge bat. / er muosete dar under / den goltlîm besunder, / der muoste daz werc zesamene haben* (Übers.: Aus diesen drei Stoffen hatte der kunstfertige Meister diesen Sattel mit großer Erfahrung hergestellt. Das Elfenbein und darin die Edelsteine setzte er in gefälliger Weise mit hoher Kunst zusammen. Die Zwischenräume füllte er mit Goldlot aus, das die Arbeit zusammenhielt; Hartmann von Aue: Erec, Vv. 7534–7544). Bereits einen Schritt weiter geht im Grunde die Aussage von Boehm 2006, S. 30, bezogen auf Werke der bildenden Kunst: Das Bild gehört „der materiellen Kultur unaufhebbar zu[...], [ist] auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben [...], [lässt] darin aber einen Sinn aufscheinen [...], der zugleich alles Faktische überbietet."

und Konzepte als ‚ästhetische' erfassen, die sich nicht auf einen eigenen Teilsektor ‚Kunst' innerhalb einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft beziehen, sondern in unterschiedliche gesellschaftliche Handlungsvollzüge eingebunden sind?

4. Ansatz II: Das Potential der Vormoderne

4.1. Dreifach ‚anders' oder: eine Ästhetik *vor* der Ästhetik?

Um die notwendige Flexibilisierung der Forschungsperspektiven zu erreichen und die spezifische Herausforderung gerade der zuletzt genannten Frage aufzugreifen, basiert die Programmatik der *Anderen Ästhetik* auf folgender Arbeitshypothese: Alternative Vorstellungen des Ästhetischen lassen sich am ehesten dort entdecken, wo man den Bereich der expliziten Ästhetiktheorie bzw. theoretischer Meta-Diskurse als dominanten Zugang verlässt, also ebendort, wo das Ästhetische nicht als „Metaphysic der Kunst",[75] sondern als Teil soziokultureller *Praxis* greifbar wird. Aus dieser Orientierung setzen wir dreifach ‚anders' an:

(1) *anders in der Zeit*: Für den gewählten Ansatz ist die Vormoderne heuristisch besonders fruchtbar, weil sich hier ästhetische Akte und Artefakte in der Regel nicht auf eine kodifizierte Theorie der Ästhetik beziehen. Dies gilt für weite Teile der griechisch-römischen Dichtung oder das europäische Mittelalter in seinen volkssprachigen Literaturen.[76] Wir fassen diesen langen Zeitraum pragmatisch-heuristisch unter dem Sammelbegriff ‚Vormoderne', ohne damit eine teleologische Vorannahme zu verbinden.[77]

75 Brief von Friedrich Schiller an Wilhelm von Humboldt (27. Juni 1798). Vgl. Schiller: Briefwechsel, S. 248. Diese Vorsicht gilt jedoch nicht nur gegenüber der philosophischen Ästhetik in der Linie Baumgartens. Eine ästhetische ‚Theorie des Schönen' etwa aus der Theologie des Mittelalters herauslesen zu wollen (Assunto 1982 [1961]), erscheint ebenso verfehlt, wie eine solche aus der vielzitierten Explikation des Thomas von Aquin zu entwickeln: *Pulchra enim dicuntur, quae visa placent* (S. th. I q 5 a 4 ad 1) oder diese an Sugers Schriften zum Kirchenbau St. Denis zu binden; dazu Speer 1990 und Speer 2009; vgl. grundsätzlich auch Speer 1994.

76 Um diese Spannung der unterschiedlichen Literatursysteme aufzurufen, sei an die Darstellungen von Ernst Robert Curtius 1993 [1948] und Haug, W. 1992 erinnert.

77 Zum Vormodernebild in dieser Hinsicht: Ridder / Patzold 2013; Gehrke 2016; Dürr et al. 2019, insbes. S. 1–3 und 10–14. Im Prinzip folgt der SFB der Auffassung von Vormoderne, wie sie bereits bei Holzem 2013, S. 248–253, in Bezug auf das Graduiertenkolleg *Religiöses Wissen im vormodernen Europa* formuliert wurde: Um „Vorstellungen von *der* Vormoderne" vorzubeugen oder auf eine „Vorgeschichte" zur Moderne „zu reduzieren", sei der „Begriff der Vormoderne bewusst pragmatisch zu fassen und [...] zu dynamisieren [...]. Es soll also gerade nicht nach dem Wesen der Vormoderne gefragt werden. Vielmehr wird das zeitlich weit angelegte Konzept zunächst dazu genutzt, all jene Phasen erhöhter Dynamik und beschleunigten Wandels, auch all jene Brüche und Zäsuren in der Wissensgeschichte Europas in den Blick zu rücken, die jenseits der überkommenen Epochengrenzen von der ‚Antike' zum ‚Mittelalter', vom ‚Mittelalter' zur ‚Neuzeit' lagen.

Die *Andere Ästhetik* verstehen wir dabei *nicht* als Vor-Geschichte der modernen Ästhetik-Theorie, sie stellt nicht ihre ‚Inkubationszeit' dar. Vielmehr soll gefragt werden, ob nicht gerade das historisch ‚andere' Material unter einem erweiterten Ästhetikbegriff den Blick für ganz andere Auffassungen des Ästhetischen und seiner Funktionen[78] – auch in der Gegenwart – öffnen kann: Auffassungen, die einerseits die Ansätze vormoderner ästhetischer Akte und Artefakte in ihrer Diversität und Eigenständigkeit konturieren können, andererseits möglicherweise auch Traditionen und Zugangsweisen offenlegen, die – bisher verdeckt – in der Moderne gleichwohl noch wirksam sind bzw. gerade in der Postmoderne erneut zum Tragen kommen und unsere Gegenwart akut (mit-)bestimmen.

Sehr bewusst konzentriert sich der SFB in einer ersten Untersuchungsphase auf die europäische Vormoderne, beginnend mit der griechischen Antike. Denn es geht dem Verbund nicht darum, *prinzipiell* Alternativen zu ästhetischen Auffassungen genuin europäischer Prägung aufzuzeigen, wie dies leicht im Blick auf prähistorische oder außereuropäische Kulturen möglich wäre. Die Aufgabe besteht zunächst vielmehr darin, das ‚Andere im Eigenen' zu identifizieren. Dabei gehen wir davon aus, dass dieser Ansatz inter- und transkulturell dann auch durchaus veränderte Anschlussstellen zu Kulturen jenseits des europäischen Raums eröffnen wird. Entscheidend ist, dass die in dieser Weise anvisierte europäische Vormoderne weder als das absolut ‚Alteritäre' noch als die evolutionär überwundene ästhetische ‚Prähistorie' der Moderne aufgefasst wird: Sie ist ein in sich widersprüchlicher, polyphoner, dynamischer Traditions-, Zeit- und Reflexionsraum eigenen Rechts. In der Kontroverse um Alterität bzw. Aktualität der Vormoderne wählt das SFB-Projekt somit einen eigenen, dritten Weg. Dieser ordnet die vormodernen ästhetischen Reflexionen und Manifestationen nicht umstandslos einer starren ‚alteuropäischen' Kontinuität (so exemplarisch die Topik-Forschung im Gefolge von Ernst Robert Curtius) oder dem Alteritätsparadigma unter. Aufbauend auf der jüngeren Forschung, die Pluralität, Diversität und Heterogenität als wesentliche Aspekte einer dynamischen Vormoderne in den Blick gerückt hat,[79] bietet sich somit gerade jetzt

In dem Maße, wie die Vormoderne dadurch dynamisiert wird, schwindet das Risiko, sie zu einer ihrem Wesen nach einheitlichen Epoche gerinnen zu lassen und dann als Gegenwelt der Moderne dichotomisch gegenüberzustellen" (S. 249).

78 Vgl. hierzu den Beitrag von Johannes Lipps und Anna Pawlak in diesem Band, S. 465–547.

79 Zum Forschungskonzept des SFB 923 *Bedrohte Ordnungen* wie auch des GrK 1662 *Religiöses Wissen im vormodernen Europa* gehört das kritische Hinterfragen von Epochenkonzepten, ihren Voraussetzungen, Implikationen und Konsequenzen. Während der SFB 923 hierbei insbesondere unter historischer und gesellschaftspolitischer Perspektive, das GrK 1662 unter der Perspektive religiöser Transformationen ansetzt, möchte das Forschungsprogramm des neuen SFB 1391 nunmehr von ästhetisch-kulturellen Fragestellungen aus argumentieren. Anzuschließen ist hier auch an Positionen des SFB 980 *Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit* und der Forschungsgruppe 2305 *Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* sowie an den bereits länger zurückliegenden SFB 573 *Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit*.

die Chance, die komplexen Ressourcen der vormodernen ästhetischen Zeugnisse unter neuer Perspektive zu erfassen und produktiv in den ästhetischen Diskurs einzubringen.

(2) *anders im Ort*: Bei der Suche nach einer ‚anderen' Ästhetik sind weiter die Quellen- und Gegenstandsbereiche, auf die sich der Blick richten soll, entscheidend. Der SFB möchte in erster Linie von den konkreten ästhetischen Akten, Akteuren und Artefakten selbst ausgehen. Gesucht wird nach Zeugnissen, Formen und Konstellationen, in denen sich ästhetische Kommentare im Vollzug der Texte und Bilder, der Musik und Objekte, der institutionellen Praktiken und kulturellen Repräsentationen herausbilden. Als ästhetische Kommentare im Vollzug verstehen wir solche Markierungen, Indizes oder Reflexionen, die sich an den Phänomenen (z.B. Texten, Bildern, Motiven) selbst beobachten lassen und die sich auf ihren ästhetischen Status beziehen. Selbstverständlich kann dabei auch das Wissen aus Poetiken, Rhetoriken, Kunst- und Musiktraktaten usw. einbezogen werden, wie es sich in den zahlreichen theoretischen Abhandlungen zu ästhetischen Fragen in der Antike, im lateinischen Mittelalter oder in der Frühen Neuzeit zeigt. Denn insofern dieses in der Regel ein praktisches bzw. poietisches Verfertigungswissen darstellt, ist es immer schon auf die konkrete Umsetzung hin orientiert. Es kann in Anlehnung oder Absetzung in die Performanz der Texte, Bilder und Handlungen eingebunden sein und sich in deren ‚Selbstdenken' niederschlagen.[80] In jedem Fall richtet der SFB bei dem Versuch, sich einer ‚anderen' Ästhetik zu nähern, sein Augenmerk in erster Linie auf dieses ‚Selbstdenken' der ästhetischen Zeugnisse, um von hier aus nachzuvollziehen, wie sich ein ästhetischer Diskurs auch *ohne* explizite ästhetische Theoriebildung oder *neben* ihr konstituiert. Für den Blick auf die Reflexionen, die den ästhetischen Zeugnissen selbst eigen sind, liegen bereits vielfältige Vorarbeiten in den unterschiedlichen Disziplinen vor. Der Forschungsverbund möchte die bisherigen Einzelergebnisse unter den systematischen Vorgaben des interdisziplinären Konzepts der ‚ästhetischen Reflexionsfigur' zusammen- und weiterführen. Eben dadurch könnte sich der vorläufige oder Neben-Schauplatz lediglich impliziter ästhetischer Reflexionen als eigentlicher Hauptschauplatz einer Ästhetikdiskussion erweisen.

Dies gilt umso mehr, als dabei auch und gerade ästhetische Praktiken und Manifestationen außerhalb einer ausgestellten Artifizialität mitberücksichtigt werden sollen. So bietet das Forschungsprogramm die Möglichkeit, dass neben den von Zeitgenossen oder der Rezeption besonders hervorgehobenen Artefakten auch diejenigen Felder, Hinweise und Spuren miteinbezogen werden, an denen sich ästhetische Fragestellungen und ihr Differenzpotential eher randständig herauskristallisieren. Gerade durch den Blick auf

80 Dies gilt von Aristoteles' *Poetik* und Horaz' *Ars Poetica* oder Vitruvs *De architectura libri decem* über Galfrieds von Vinsauf *Poetria nova* oder Matthaeus' von Vendôme *Ars versificatoria* bis hin zu Regino von Prüms *Epistola de harmonica institutione* oder Guidos von Arezzo *Micrologus* – um nur wenige Beispiele zu nennen. Zur gelungenen Verbindung von Kommentartradition und Arbeit am Artefakt in der Analyse vgl. Stellmann 2022.

diese scheinbar unspektakulären Beobachtungsfelder, d.h. auf ästhetische Akte und Artefakte, die sich durchaus als ‚Nebenwirkungen und Begleiterscheinungen' im Kontext ganz anderer Anliegen ereignen, erhoffen wir uns, nicht nur die ästhetischen Spielregeln in ihren fluiden, kontextuell extrem abhängigen Bewegungen nachvollziehen zu können, sondern auch die Kriterien des Ästhetischen neu zu reflektieren.

(3) *anders im Anspruch gesellschaftlicher Relevanz*: Indem wir bei Zeugnissen vor der Moderne ansetzen, rücken wir Akte und Artefakte in den Blick, die in der Regel mit gesellschaftlichen Handlungsvollzügen und Funktionserwartungen korreliert sind.[81] So existieren vormoderne, im Sinn des Minimalkonsenses ‚ästhetische' Akte und Artefakte häufig nicht in einer eigens für sie reservierten autonomen Sphäre, sondern sind zumeist in Alltagsprozesse, wissenschaftliche oder religiöse Kontexte, d.h. in heteronome Diskurse und Vollzüge eingebunden (z.B. Dichtung als Vehikel von Theologie oder Naturwissenschaft).[82] Kunst steht vor der Erfindung des Museums[83] in Tempel und Kirche, Musik begleitet höfische Feste oder wird als *Praxis pietatis melica*[84] zur subjektiven Form religiösen Erlebens. Autonomieästhetische Grenzen zwischen sozialer Praxis und ästhetischen Akten und Artefakten, wie sie die modernen Institutionen der Kunst als soziales Teilsystem charakterisieren, erweisen sich im Hinblick auf die Vormoderne als porös bzw. anachronistisch. Angesichts der aktuellen Debatten, wie wir sie einleitend am Beispiel Gomringer aufgerufen haben, erscheint es daher besonders attraktiv und wichtig, den Quellen- und Objektreichtum der europäischen Kulturgeschichte vor dem 18. Jahrhundert zu nutzen, um das Spannungsverhältnis zwischen Formen und ihren Funktionen neu zu denken. Denn wenn die zentralen aktuellen Diskussionen mit der Frage verbunden sind, welche Funktionen Künste, deren Status *als Kunst* keineswegs mehr klar ist, innerhalb einer Gesellschaft einnehmen, dann sollten diejenigen Zeiten und Kulturen eine Antwort wissen, die von vornherein nicht von einer scharfen Grenze zwischen Lebenswelt und Künsten, sondern ganz selbstverständlich von der soziokulturellen Funktionalität von Artefakten ausgehen. Das, was wiederholt als Defizit vormoderner Akte und Artefakte in Anschlag gebracht wurde, ihre fehlende Autonomie, verweist somit nun gerade auf das, was sie im und für den aktuellen Diskurs so interessant macht.

81 Vgl. z.B. in Bezug auf religiöse Unterweisung den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242.

82 Hierzu z.B. Robert 2007; Robert 2018; Gerok-Reiter / Mariss / Thome 2020.

83 Exemplarisch Savoy 2015.

84 Crüger: Praxis pietatis melica.

4.2. Der Perspektivwechsel

Der SFB antwortet auf die aktuellen Kunst- und Forschungsdebatten mit der Aktualität der Vormoderne, ja er spricht der Vormoderne aufgrund des dreifach ‚anderen' Angebots bei der Entwicklung heuristischer Alternativen einen paradigmatischen Status zu. Hierin liegt der entscheidende Perspektivwechsel, dessen heuristische Reichweite der SFB erproben möchte. Dabei ist zweierlei zu betonen. Zum einen: Wenn wir bei der Vormoderne ansetzen, so bedeutet dies nicht, dass unsere Ergebnisse nur für die Vormoderne Gültigkeit beanspruchen. Im Fundus einer 2000-jährigen Geschichte ästhetischer Reflexionen, wie sie der SFB erforschen wird, liegen jedoch Potentiale bereit, die bisher in den übergreifenden Ästhetikdebatten zu wenig genutzt worden sind. Zum anderen: Zwar zielt der SFB keinesfalls auf einen ‚aesthetic re-turn' im Zeichen der Autonomie. Gleichwohl bleibt zu beachten, dass es einer *Anderen Ästhetik* ebenso wenig darum gehen kann, die Relevanz des Ästhetischen *allein* aus der funktional-pragmatischen Einbindung vormoderner Artefakte zu begründen. Technisch-artistisches Gestaltungswissen und mehrdimensionale, gesellschaftsbezogene Funktion sind vielmehr in ihrer engen Wechselbeziehung aufzuzeigen. Diese Wechselbeziehung aufzudecken, ohne den Anspruch einer technisch-artistischen Eigenlogik einerseits, sozialer Funktionen andererseits zu verlieren, umschreibt die zentrale Aufgabe des Forschungsprogramms. Hieran wird sich das ‚Andere' der *Anderen Ästhetik* zu messen haben.

5. Instrumentarium I: Das praxeologische Modell

Als Analyseinstrumentarium, das die zuvor genannten Kriterien aufgreift, schlägt das Forschungsvorhaben das interdisziplinäre Forschungskonzept eines ‚praxeologischen Modells' von Austausch- und Transformationsprozessen vor mit dem Zentrum der ‚ästhetischen Reflexionsfigur'. Dabei sind – wie oben ausgeführt – einerseits Akte und Artefakte in ihren jeweils konkreten gestalterisch-technischen Vollzügen zu erfassen. Andererseits sollen die ästhetischen Gestaltungen als *soziale* Vollzüge (und vice versa) in den Blick gerückt werden. Das zu entwerfende Analyseinstrumentarium muss sich daher der Spannung zwischen beiden Positionen in seinem heuristischen Aufriss stellen. Gegenüber älteren Modellen einer ‚immanenten'[85] oder ‚impliziten'[86] Ästhetik ebenso wie gegenüber der soziologischen Forschung der 1970er Jahre[87] zeichnet sich daher der Ansatz der *Anderen Ästhetik* dadurch aus, dass er eine umfassende Praxeologie ästhetischer Vollzüge entwickelt, die von einer Relation bzw. Wechselwirkung zwischen technisch-artistischer Eigenlogik und sozialer Funktion ausgeht. Auch eine rein system-

85 Vgl. hierzu Iser 1966.

86 Vgl. Iser 1972; Eco 1987b [1979].

87 Vgl. u.a. Köhler 1976; Lönnroth 1978; in der Folge z.B. Bürger 1983; Luhmann 1995.

theoretisch begründete Auffassung vom funktional autonomen gesellschaftlichen Teilsystem ‚Kunst' wird so vermieden.

5.1. Theoretische und methodische Voraussetzungen

Die Betonung des performativen Charakters im Rahmen sozialer Praxis referiert zunächst auf praxeologische Modelle, wie sie bisher vor allem innerhalb der Ethnologie und Soziologie (bzw. Wissenssoziologie), aber auch in den Altertumswissenschaften, u.a. in den Archäologien, entwickelt worden sind.[88] Während die poststrukturale Kulturtheorie alle kulturellen Akte zeichenförmig (als ‚Texte') bestimmte,[89] bestreiten praxeologische Modelle gerade die Hegemonie symbolischer Kommunikation zugunsten materieller, körperlicher Praktiken (*doing culture*). Sie zielen daher vor allem auf (nichtintentionale) Alltagsobjekte, -praktiken und -vollzüge.[90] Insofern standen ästhetische Akte und Artefakte im engeren Sinne in den praxeologischen Modellen bisher eher am Rande oder wurden geradezu ausgeschlossen. Ansätze einer praxeologisch orientierten Ästhetik finden sich nur vereinzelt und bleiben in der Regel auf die Dingforschung im engeren Sinn konzentriert.[91] Die *Andere Ästhetik* möchte dagegen ein integratives Modell anbieten, das ästhetische Fragestellungen in den praxeologischen Ansatz aufnimmt und damit zwischen genuin praxeologischen, sozial-, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen sowie kultursemiotischen Ansätzen (v.a. in der Tradition des New Historicisms) vermittelt. Versteht man soziale Praxis umfassend als „a temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings"[92] oder im Sinn der Akteur-Netzwerk-Theorie als Netzwerk aus diversen Handlungsträgern und ihren ‚Assoziationen',[93] so lässt sich an praxeologische Impulse anschließen, ohne ästhetische Fragestellungen ausschließen zu müssen. Kern dieser Synthese ist es, auch ästhetische Phänomene als wirkende Kräfte, d.h. als ‚Akteure' mit dynamischer Handlungsmacht in sozialen Vollzügen aufzufassen. Ästhetische Akte und Artefakte präformieren Handlungsweisen, -räume und -optionen (z.B. ein Gemälde eine bestimmte Weise seiner Rezeption, etwa im sakralen oder profanen Kontext) oder sie adaptieren diese (z.B. Kirchenbauten die Notwendigkeiten und Bedürfnisse religiöser Gemeinschaften). Andere entfalten ihr Handlungspotential im Zusammenschluss mit nicht-ästhetischen (religiösen, politischen, biologischen usw.)

88 In archäologischer Perspektive: Haug, A. / Kreuz 2016; einen Überblick bietet Hillebrandt 2014.

89 Paradigmatisch: Bachmann-Medick 1996.

90 Siehe z.B. der Ansatz der ‚Objektbiographien': Appadurai 1986; Boschung / Kreuz / Kienlin 2015; Hahn 2015; Göttler / Mochizuki 2017.

91 Vgl. u.a. Gell 1998; für die Vormoderne: Bielfeldt 2014; Meier / Ott / Sauer 2015; Mühlherr et al. 2016; für die Moderne: Niehaus 2009; Kimmich 2011; Cordez et al. 2018.

92 Schatzki 1996, S. 89.

93 Siehe Latour 2007 [2005].

Akteuren (paradigmatisch etwa in performativen Akten wie Zeremonien und Liturgien). Damit werden sie „Beteiligte am Handlungsverlauf" sozialer ‚Übersetzungen', Transformationen und Energieübertragungen.[94] Ästhetische Akte und Artefakte sind somit in ihrer durch Gestaltung begründeten Eigenart und zugleich als „Ressourcen für Praktiken"[95] im Sinne sozialer Austauschprozesse zu konzeptualisieren.

5.2. Das praxeologische Modell

Methodisch ist durch diese Engführung formal-gestalterischer und sozialer Aspekte der Weg zu einem integrativen Ästhetikmodell geebnet, das hier als praxeologisches Modell einer *Anderen Ästhetik* bezeichnet wird (s. Abb. 4). Ästhetische Akte und Artefakte werden dabei, so der Ansatz der *Anderen Ästhetik*, nicht nur in Relation zur Dimension des tradierten Form- und Gestaltungswissens gesehen (sei es explizit oder implizit), sondern auch zur Dimension sozialer Praxis. Daher positionieren sie sich flexibel zwischen technisch-artistischen Eigenlogiken auf der einen Seite und pragmatisch-historischen Alltagslogiken auf der anderen. Wir sprechen hier einerseits von einer ‚autologischen', andererseits von einer ‚heterologischen' Dimension.[96] Auf diese Weise halten wir die Spannung zwischen auto- und heteroreferentiellen Bezügen in ästhetischen Ereignissen präsent, ohne sogleich einen ‚gesetzmäßigen' und normativen Charakter dieser Bezüge zu postulieren (so der Sinn der ursprünglich staatsrechtlichen Begriffe ‚Autonomie' bzw. ‚Heteronomie'[97]). Soziale Wirkung und Handlungsmacht gewinnen ästhetische Akte und Artefakte, so die These, damit nur, indem sie zwischen autologischen und heterologischen Anforderungen vermitteln. Diese doppelte Ausrichtung ästhetischer Phänomene ist vielfach beschrieben, in der Regel jedoch getrennt und mit klarer hierarchischer Wertung – hier Autonomie, dort Heteronomie – modelliert worden. Während sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze vorrangig den heterologischen Pol beschrieben haben, wurde das Konzept der ästhetischen Autonomie vielfach als historisch errungene ‚Überwindung' von Heteronomie verstanden. Das Forschungsprogramm des SFB will solche binären Oppositionen, die zu den bevorzugten Beschreibungsmodi der Moderne gehören,[98] in dynamische Spannungsgefüge und Transformationsprozesse

94 Latour 2007 [2005], S. 124.

95 Reckwitz 2008, S. 154.

96 Der SFB prägt damit ein Begriffspaar um, das in anderen Kontexten bereits Verwendung gefunden hat, etwa in der Medizin (‚autologes Gewebe', ‚autologe Transplantation'), oder in der Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie (autolog sind Wörter, die eine Eigenschaft bezeichnen, die sie selbst teilen). Im Journalismus spricht man von ‚Autologisierung', wenn als Quellen zunehmend andere journalistische Texte verwendet werden. Im Kontext neuzeitlicher Subjektkonstitution wird der Begriff bei Lobsien 1996 verwendet.

97 Vgl. dazu konzise Vollhardt 2007.

98 Z.B. Latour 1991.

zurückverwandeln. Auf diese Weise lässt sich – so die These des SFB – ein Instrumentarium entwickeln, das auch und gerade die Besonderheit ästhetischer Phänomene der Vormoderne adäquat erfassen kann. Die folgende Abbildung veranschaulicht das zugrundeliegende heuristische Modell:

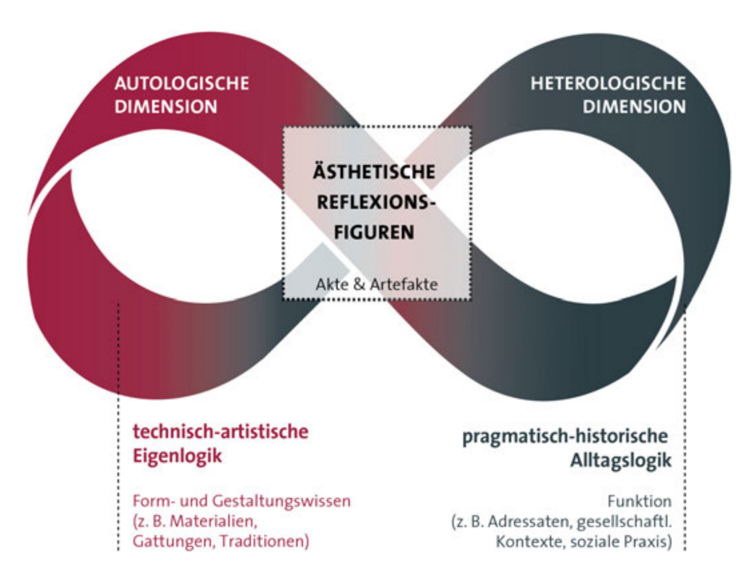


Abb. 4. Das praxeologische Modell einer *Anderen Ästhetik.*

Die *Andere Ästhetik* geht davon aus, dass ästhetische Phänomene nicht autonom gegenüber ihren konkreten Umwelten sind – wobei ‚Umwelt' sowohl diskursive Umwelten (z.B. Theologie, Medizin, Religion) als auch soziale Kontexte (Orte der Performanz des Ästhetischen: das Lied in der Kirche, Ornamente im römischen Kaufhaus) bezeichnen kann. Ästhetische Akteure, Akte und Artefakte bewegen sich also stets in einem Spannungsfeld zwischen Formwissen und Funktionswissen, das sie in besonderen Fällen auch reflektieren. Unter der autologischen Dimension verstehen wir das zur Verfügung stehende Form- und Gestaltungswissen im Sinne der *technical skills*, das im Begriff *ars* (im Sinne eines regelgeleiteten Handlungs- oder Verfertigungswissens) konvergiert. Der autologische Aspektbereich lässt sich als ein Reservoir oder Repertoire verstehen, in dem ein Form- und Gestaltungswissen aufbewahrt wird. Dieser Sphäre gehören nicht nur die expliziten Kunstlehren (Poetiken, Rhetoriken, Proportionslehren) an, sondern der gesamte Fundus vorgängiger oder impliziter Regeln, Modelle, Topiken und Traditionen, die als unhintergehbarer praktisch-technischer Bezugspunkt der Produktion zu denken sind. Die heterologische Dimension ist dagegen auf Fragen der pragmatischen Ziel- und Zweckbestimmung und des sozialen Umfeldes bezogen, wobei Diskurskonkurrenzen eine zentrale Rolle spielen (z.B. das Verhältnis von Dichtung, Musik, Architektur

zu Religion, Politik usw.). Während die autologische Dimension auf die technisch-artistische Produktion (*poiesis*) bezogen ist, konstituiert die heterologische Dimension die Austauschprozesse des ästhetischen Aktes bzw. Artefaktes mit der je historisch-pragmatischen Alltagswelt, den gesellschaftlichen Kontexten, der sozialen Praxis. ‚Praxeologisch'[99] heißt das Modell deshalb, weil es davon ausgeht, dass sich in ästhetischen Akten und Artefakten eben nicht nur gesellschaftliche Prozesse spiegeln, sondern dass sie gesellschaftliche Handlungen darstellen, die von konkreten Akteuren in konkreten Lebenswelten vollzogen werden und daher immer performativ auf diese ausgerichtet sind (z.B. Kunst ‚bei Gelegenheit'). Ästhetische Phänomene sind Teil der soziokulturellen Wirklichkeit; sie resultieren aus dem Imaginären einer Gesellschaft und prägen dieses auch wieder (wie etwa der mittelhochdeutsche höfische Roman neue Werte ritterlichen Verhaltens, der Minnesang ein neues Minneideal zur Diskussion stellt).[100] Im Netzwerk des Sozialen ist das Ästhetische ein wichtiger energetischer Faktor.[101]

Entscheidend ist dabei die grundsätzliche Durchlässigkeit und die ebenso kontinuierliche wie dynamische Wechselwirkung beider Dimensionen. Dies trägt dem Umstand Rechnung, dass sich in der Praxis vormoderner ästhetischer Vollzüge oft kaum zwischen technisch-artistischen (z.B. poetologischen) und außertechnischen Aspekten trennen lässt: Fragen der pragmatischen Funktion sind vielfach genuiner Bestandteil der artistischen Normbildung (z.B. Fragen des *decorum*, der Gattungswahl, der Kostbarkeit der Materialien usw.). Umgekehrt kann Form- und Gestaltungswissen (z.B. Stilmodi, Farbwahl, Proportionen im Raum, rhetorische Figuren wie Metaphern und Personifikationen, Reflexion auf Strategien der Lobrede, [kunst-]theoretische Überlegungen in Traktaten) Teil der sozialen Performanz des Ästhetischen werden. Auch können Elemente der autologischen Dimension selbst zugleich ästhetische Akte sein (z.B. ist die *Ars Poetica* des Horaz eine einflussreiche Ressource poetologischen Wissens, zugleich aber ein ästhetisches Artefakt – eine Versepistel). In dieser Offenheit der Partizipation an den Dimensionen, bei der – wie bei einer Kippfigur – Vorder- und Hintergrund wechseln können oder bei der es zu ständigen dynamischen Verschiebungs-, Übersetzungs- und Transformationsprozessen kommt, liegt die spezifische Intention des Modells begründet. Das Modell, das in konkreten Analysen beständig weiterzuentwickeln ist, bietet

99 Das Konzept Praxeologie als ‚Theorie der Praxis' ist v.a. von Pierre Bourdieu in Auseinandersetzung mit der Ethnologie und den Sozialwissenschaften entwickelt worden. Entscheidend ist, dass soziales Handeln nicht auf Strukturen zurückgeführt wird, sondern auf das Interagieren von Körpern in einem definierten Raum. Kultur wird in alltäglichen Vollzügen ‚gemacht' bzw. ‚getan' (‚doing culture'). Vgl. Bourdieu 2009 [1972]. Dieser Ansatz konvergiert in wichtigen Punkten (Alltagswissen, Akteurzentrierung) mit wissenstheoretischen Ansätzen in der Tradition von Berger / Luckmann 1969 [1966]. Vgl. Reckwitz 2008; Hillebrandt 2014; Schäfer 2016.

100 Vgl. Müller 2004.

101 Statt die „circulation of social energy" – vgl. Greenblatt 1988, S. 1–20 – zu betonen, möchte der SFB dagegen die ‚circulation of aesthetic energy' in den Blick rücken.

damit die Chance, die mit der Opposition autonom / heteronom verbundene Vorstellung einer starren und ‚gesetzmäßigen' Dichotomie zugunsten einer flexiblen, skalierbaren Dynamik von Relationen und Rückkopplungen aufzulösen. Ebendies erscheint für eine differenzierte und adäquate Beschreibung ästhetischer Phänomene in ihrer historischen Vielfalt im Rahmen eines praxeologischen Ansatzes zentral.

6. Instrumentarium II: Ästhetische Reflexionsfiguren

6.1. Figurationen ästhetischer Reflexion

Wie die Praxeologie gemäß soziologischem Konzept das implizite Wissen der Alltagswelt rekonstruiert, so möchte die *Andere Ästhetik* das implizite Selbstverständnis ästhetischer Akte und Artefakte rekonstruieren, indem sie deren Wissen um die relationalen Bezüge zwischen ‚Kunst'-Verständnis und sozialer Praxis eruiert und analysiert. Während jedoch Alltagsobjekte (z.B. der Computer) ihr komplexes Wissen in der Regel verbergen (was immer dann auffällt, wenn sie ‚widerständig' werden), streben ästhetische Vollzüge tendenziell nach Markierung, Offenbarung oder Reflexion ihrer Komplexität. Aufgrund dieses Zuges zur Markierung greift die *Andere Ästhetik* zur Beschreibung der Hinweise oder Konfigurationen, in denen autologische wie heterologische Dimensionen gespiegelt, ausgestellt und diskutiert werden, den in der Kunstgeschichte eingeführten Begriff der ‚Reflexionsfigur' auf,[102] erweitert ihn jedoch entscheidend. Während er im kunstgeschichtlichen Zusammenhang in erster Linie eine konkrete, dem Bild immanente Figur meint (z.B. der Maler selbst, der den Betrachter anblickt), die als Identifikationsangebot und Bindeglied zum Betrachter dient, zielt er im Kontext des SFB in Anlehnung an kunsthistorische Untersuchungen zur Selbstreflexivität der Kunst[103] auf die abstraktere Vorstellung der ‚Figuration von ästhetischer Reflexion', die an konkrete menschliche Figuren (z.B. die Figur des Dichters in der Dichtung) gebunden sein kann, aber keineswegs daran gebunden sein muss. Hierdurch erweist sich der Begriff nicht nur als interdisziplinär anschlussfähig für die vielfältigen Akte und Artefakte des SFB, sondern eignet sich auch, deren Oszillieren zwischen autologischer und heterologischer Dimension einzuholen.

In diesem offeneren Sinn werden ästhetische Reflexionsfiguren zum heuristischen Schlüsselbegriff des interdisziplinären Forschungskonzepts:[104] Über den Zugang der

102 Grundlegend Fried 1980; Busch 1993.

103 Vgl. v.a. Stoichita 1993; Krüger 2001; Rosen / Krüger / Preimesberger 2003.

104 In zentralen Aspekten hierzu bereits: Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 19–23; Fallstudien zum Zugang der ästhetischen Reflexionsfigur (allerdings ohne die Rückbindung an das praxeologische Modell) finden sich im entsprechenden Band. Zur Abgrenzung vom Konzept der Selbstbezüglichkeit Braun / Gerok-Reiter 2019.

ästhetischen Reflexionsfigur gilt es zu erfassen, wie sich form- und funktionsbezogene, technisch-artistische und pragmatische Dimensionen konkret in ästhetische Akte und Artefakte einzeichnen. ‚Ästhetische Reflexionsfiguren' werden demnach verstanden als Konfigurationen, die sich an bzw. in konkreten Dingen, Texten, Praktiken oder Institutionen manifestieren bzw. materialisieren und in denen die Spannung zwischen der Eigenlogik ästhetischer Akte und Artefakte und ihrer Verflechtung mit außerästhetischen Räumen und Tatsachen, d. h. die dynamische Relation von autologischer und heterologischer Dimension, sichtbar wird.[105] Ästhetische Reflexionsfiguren in diesem Sinn durchdringen ästhetische Akte und Artefakte in ihren Oberflächen wie Tiefenschichten in Form von Potenzierungen, in der Auswahl ihrer Bildlichkeit, im Umgang mit medialen Strukturen oder in der semantischen Aufladung einzelner Begriffe, in Adaptationsprozessen ästhetischer Normen, aber auch in Form konkreter Figuren. Akte und Artefakte können jedoch auch jeweils als Ganzes eine ästhetische Reflexionsfigur darstellen (z. B. eine Musikaufführung im Zusammenspiel von Musikern, Besuchern, Auftraggebern, Repräsentationsgebäuden, dekorativem Überschuss und ggf. gesellschaftlicher bzw. politischer Intention).[106]

Entscheidend ist jeweils der ‚bewegliche' Charakter der Reflexionsfiguren, die sich in ästhetischen Akten und Artefakten zeigen, ohne bereits Teil einer systematischen Theorie oder eines kohärenten Narrativs sein zu müssen. Eine Personifikation z. B. kann Teil der Handlung sein und doch zugleich die erzählte Situation daraufhin reflektieren, ob und warum sie einem konkreten Publikum plausibel vermittelt werden könnte. Dies kann zugleich zum selbstreflexiven Kommentar der Qualität des gerade stattfindenden Erzählens avancieren, auch unter Berücksichtigung der lebensweltlich-aktuellen Kommunikationsgemeinschaft, ohne dass diese vielfältigen, im ästhetischen Diskurs der Zeit durchaus relevanten Überlegungen bereits die Konsistenz eines literatur- bzw. kunsttheoretischen Votums erreichen würden.[107] Damit rückt ein äußerst feinmaschiges, reflexives Ausdruckspotential ‚neben' der theoretisch fundierten expliziten Ästhetik in den Blick, das von der Forschung immer wieder avisiert,[108] aber kaum umfassend und in interdisziplinärer Relation gewürdigt worden ist. Der SFB setzt sich zum Ziel, Vielfalt

105 Durch den Bezug auf das Begriffspaar gewinnt das Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur gegenüber der vorherigen Fassung (vgl. Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 21) einen präziseren heuristischen Zuschnitt. Ästhetische Reflexionsfiguren sind das *heuristische* Instrumentarium, um an konkreten ästhetischen Phänomenen eine Reflexion über das Verhältnis autologischer und heterologischer Bezüge abzulesen.

106 Vgl. den Beitrag von Silke Leopold in diesem Band, S. 93–124.

107 Vgl. den Beitrag von Sandra Linden und Daniela Wagner in diesem Band, S. 243–282.

108 In Auswahl: Moog-Grünewald 2001; Schipperges 2003; Wesche 2004; Fricke 2007; Männlein-Robert 2007; Bauer 2010; Robert 2011; Wolkenhauer 2011; Köbele 2012; Strohschneider 2014; Gerok-Reiter 2015; Pawlak 2016; Schellewald 2016; Kellner 2018; Bleumer 2020.

und Reichtum der vormodernen ästhetischen Reflexion möglichst breit zu kartieren und im Hinblick auf eine ‚andere' Ästhetik zu systematisieren.

6.2. Ein Beispiel

Um das Potential des neuen Ansatzes anzudeuten, greifen wir exemplarisch das soziokulturelle Phänomen des ‚Sprachpurismus' (lat. *puritas linguae*, *puritas sermonis* u.a.) des 16.–18. Jahrhunderts heraus.[109] Die sprachpuristischen Debatten in Italien, Frankreich und Deutschland sind eng mit ästhetischen Fragen verbunden – viel enger, als der heutige reduktionistische ‚Fremdwortpurismus' noch ahnen lässt. In Italien erhebt Pietro Bembo zu Beginn des 16. Jahrhunderts Petrarca in den Rang eines *modello di lingua* (d.h. für das Toskanische) und eines *modello di stile* (d.h. den Petrarkismus). Die Kodifizierung der Sprache ist die Voraussetzung der Kodifizierung der Dichtung; beide sind eng mit einer normativen *imitatio*-Forderung verbunden. Es sind die Sprachakademien (*Accademia della Crusca*, *Fruchtbringende Gesellschaft*), die ästhetische Fragen mit einer klaren gesellschaftlichen, kultur- und identitätsstiftenden Funktion versehen. So speist sich die ästhetische Reflexionsfigur des *puritas*-Ideals, wie sie in den Texten greifbar wird, zwar zunächst aus dem Repertoire der rhetorischen Stilistik (*elocutio*), in der die *puritas*-Forderung als autologischer *terminus technicus* angelegt ist. Ihre Semantik greift jedoch in literarischen Texten, aber auch in Grammatiken, Wörterbüchern, Sprachtraktaten, Lobreden und ihren Paratexten deutlich darüber hinaus. Der Begriff *puritas* erweist sich als Metaphernbündel, das sprachliche und ästhetische, grammatische, rhetorische und höfisch-gesellschaftliche Normbildung miteinander verbindet. Bezüge zu Theologie oder Wissenschaft (‚rein', verstanden als klar, leuchtend und unschuldig, aber auch als wahr, absolut und perfekt) führen zu ideologischen Potenzierungen, die wiederum konträre (‚unrein') oder alternative (‚Hybridität') Konzepte hervortreiben. Nicht das Konzept selbst in autologischer Dimension, sondern erst seine Aufladung mit solchen Konnotationen und seine Einlassung in soziokulturelle und institutionelle Zusammenhänge (Akademien, Sprachgesellschaften) macht den Purismus zu einem ästhetischen Ideal mit gesellschaftlicher Ausstrahlung. Man denke z.B. an das Leitbild des Hofmanns, an Ideale der *sprezzatura* oder der *honnêteté*.

Der Ansatz über das praxeologische Modell bzw. die ästhetischen Reflexionsfiguren bietet so ein Instrumentarium, um im engen Kontakt zur Lebenswelt und auf der Grundlage einer Vielfalt von Quellen, die keineswegs nur den Höhenkammzeugnissen entnommen sein müssen, vormodernen Auffassungen des Ästhetischen auf die Spur zu kommen. Zudem kann es auf diese Weise gelingen, Funktionsmechanismen zu verfolgen, die ästhetische Minimalbegriffe (‚rein') mit (z.T. großangelegten) soziokulturel-

109 Siehe den Beitrag von Sarah Dessì Schmid und Jörg Robert in diesem Band, S. 55–92.

len Praktiken verbinden und eben hierüber, so die Hypothese, den Weg der ästhetischen Reflexionsfiguren in die Toposbildung, in Konzeptualisierung und Programmatik allererst ermöglichen. Dass immer wieder Bezüge und Analogien zu Theologie, Wissenschaft / Fachtexten, Natur und Handwerk oder auch zwischen unterschiedlichen Künsten eine maßgebliche Rolle spielen, dürfte dabei von besonderem Interesse sein. Das Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur zeigt, dass ästhetische Reflexionsprozesse keineswegs nur über Selbstreferenz, sondern in eminentem Maß auch über Fremdreferenz, d.h. über die heterologische Dimension, angestoßen werden. Auch in dieser Hinsicht zielen wir auf eine ‚andere' Ästhetik.

7. Begriffe – Systematiken – Arbeitsfelder

7.1. Kondensierungen ästhetischer Markierung

Grundlage weiterer Differenzierungen und zugleich methodische Herausforderung ist die systematische Frage nach den unterschiedlichen Arten und Graden jener ästhetischen Reflexion, die sich an Akten und Artefakten beobachten lassen. Hier ist die Frage nach der Grenze zwischen ästhetisch ‚relevanter' Kunst und der Menge der ‚bloßen' Dinge, Handlungen oder Alltagsobjekte entscheidend. Die Verflüssigung dieser Grenze ist ein Ziel des Forschungsverbundes und ein Gewinn des heuristischen Instruments der ästhetischen Reflexionsfigur. Kunst und Nicht-Kunst stehen sich nicht mehr dichotomisch gegenüber, das Ästhetische wird differenzierbar und skalierbar. Entsprechend kennzeichnet auch die Art der Reflexion, die wir in ästhetischen Akten und Artefakten beobachten, eine erhebliche Spannbreite hinsichtlich Formen und Intensität. Diese kann vom bloßen Markieren von Gemachtheit über Darstellungsfragen, wie sie in einem ganz handwerklichen Verständnis im Produktionsprozess anstehen (Materialität, Kommunikationssituation, handwerkliche Techniken), bis zur dezidierten „Reflexion auf den Kunstcharakter eines Werkes"[110] reichen. Grundsätzlich lässt sich dabei unterscheiden zwischen impliziten Spiegelungen im Vollzug[111] und deutlich ausgestellten Reflexionsbildungen im Sinne eines direkten ‚Nachdenkens über Kunst' (etwa in Pro- und Epilogen oder in Exkursen, die sich über die Produktions- wie Rezeptionsbedingungen explizit äußern).[112] Lässt sich die zweite Variante als (unterschiedlich abzustufende) Metaisierung[113] und Diskursivierung fassen, so kommt der ersten Variante ebendiese Metaisierung in der Regel nicht zu. Das Spektrum zwischen beiden Möglichkeiten – auf

110 Braun 2007, S. 5.

111 Vgl. z.B. Freund 2019; Gropper 2019; Kiening 2019.

112 Im Bereich der Literaturwissenschaft siehe etwa Linden 2017 und die klassische Studie von Haug, W. 1992; für den Bereich der Metamalerei vgl. grundlegend Stoichita 1993.

113 Vgl. Hauthal et al. 2007.

einer Skala, gemessen an der Intensität der Reflexionsmarkierung – ist daher sehr breit und meist durch fließende Übergänge gekennzeichnet.

Zu heuristischen Zwecken unterscheidet das Forschungsprogramm des SFB drei ‚Kondensierungsstufen' in der Markierung ästhetischer Reflexion. Diese werden unter den Begriffen ‚Praktiken', ‚Manifestationen' und ‚Konzepte' gefasst. Mit den Kondensierungsstufen sind je andere methodische Voraussetzungen verbunden, deren Klärung dazu beitragen soll, das Instrument des praxeologischen Modells sowie den Zugang der ästhetischen Reflexionsfigur zu schärfen. Zugleich dienen die heuristischen Unterscheidungen auch dazu, die Fülle und Diversität der Untersuchungsgegenstände und ihrer Reflexionsfiguren anhand der jeweiligen methodischen Herausforderungen zu systematisieren und unterschiedliche Arbeitsfelder zu konturieren.[114]

7.2. Praktiken, Manifestationen, Konzepte

(1) *Praktiken*: Unter ‚Praktiken' subsumieren wir Untersuchungsgegenstände, die – gemäß dem Verständnis von *praxis* als Handeln – in besonders intensiver Weise in konkrete historische Alltags- und Lebenswelten bzw. übergreifende soziokulturelle Zusammenhänge und Handlungsvollzüge eingelassen sind. Da es sich vor allem um ästhetische Akte und Akteure im öffentlichen Raum handelt, ist die soziokulturelle Ausdehnung, Reichweite und Visibilität der Phänomene hier besonders stark ausgeprägt. In der Regel tritt daher bei diesen Untersuchungsgegenständen im Sinne des praxeologischen Modells die heterologische gegenüber der autologischen Dimension stärker hervor. Die reflexiven Voraussetzungen erscheinen dagegen oftmals wenig markiert. Zum Teil lassen sie sich nur vom heterologischen Pol aus erschließen, während die autologischen Kriterien sich nur schwer bzw. kaum trennscharf erfassen lassen. Die Untersuchungen zu ästhetischen Akten und Artefakten und ihren Reflexionsfiguren loten daher im Bereich der ‚Praktiken' teilweise von Randzonen her die Bedingungen und Horizonte einer Praxeologie des Ästhetischen aus. Gleichzeitig deutet sich im Bereich der Praktiken eine Universalität des Ästhetischen an, gleichsam eine ‚Alltagsästhetik'. In dieser Konturierung einer populären Ästhetik, wie sie sich etwa in antiken Einkaufszentren ebenso wie im frühneuzeitlichen Ereignisraum Kurbetrieb und Bad bestimmt, zeigt sich das heuristische Potential und Erschließungsfeld des Forschungsprojekts – zugleich auch seine Aktualität. Im Bereich ‚Praktiken' stellt sich daher die spezifische Aufgabe, gerade jene Ästhetik alltagsweltlicher Vollzüge zu beleuchten, die die systematische Ästhetiktheorie ebenso vernachlässigt hat wie eine auf Sub-Ästhetisches fokussierte Forschung zum *material turn*.

114 Mit Hilfe dieser heuristischen Unterscheidungen strukturiert der SFB sein Forschungsfeld in drei ‚Projektbereiche'. Dabei interessieren die methodischen Implikationen ebenso wie Anschlussstellen und ‚Übergängigkeiten' zwischen den Projektbereichen.

(2) *Manifestationen*: Den Begriff ‚Manifestationen' führt das Forschungsprogramm für diejenigen ästhetischen Akte und Artefakte ein, die ästhetische Reflexionsfiguren in der Regel leichter erkennen lassen, als dies bei den Untersuchungsgegenständen im Bereich ‚Praktiken' möglich ist. Verfolgt werden hier also einerseits kleinräumige, durchaus reflexiv gestaltete Einheiten, deren Potential zur Konzeptbildung jedoch andererseits keineswegs gesichert ist. Ausgehend von der wörtlichen Bedeutung des Begriffs ‚Manifestation', d. h. dem aktuellen Vollzug des Handgreiflich- oder Sichtbar-Machens, werden hier einzelne, innerhalb eines Artefaktes oder einer Gruppe von Artefakten oder Akten sich allererst tentativ abzeichnende Konkretionen ästhetischer Reflexion untersucht. Diese tentativen Manifestationen können zum Teil durchaus programmatisches Potential besitzen, sie treten oftmals jedoch lediglich punktuell in den Akten und Artefakten zutage (z. B. in einzelnen Lexemen, punktuell inserierten Metaphern, beiläufigen Text-Bild-Konstellationen). Im Zentrum stehen somit lediglich ‚Indizien' und ‚Spuren' ästhetischer Reflexion, die zwar als solche durchaus sicht- und greifbar sind, zunächst aber meist randständig erscheinen, sich auch einmal verfestigen und zur prononciert ausgestellten bildrhetorischen oder poetologischen Aussage werden können, aber eben nicht müssen. Weil diese ‚Indizien' aus ihrer Okkasionalität heraus gleichsam um ihren Status ringen, ist es hier besonders reizvoll zu analysieren, in welcher Weise und Relation Rechtfertigungspotentiale der autologischen und / oder der heterologischen Dimension aufgegriffen werden. Reflexionsfiguren im Sinn von Manifestationen ist somit gemeinsam, dass es sich eher um ästhetische Reflexionen *in statu nascendi* als um ausgeformte Konzepte handelt, sodass nur die genaue hermeneutische Spurensuche das Potential herauszulesen vermag, das von der Peripherie gleichwohl ins Zentrum einer *Anderen Ästhetik* weisen kann.

(3) *Konzepte*: Den Begriff ‚Konzepte' reserviert das Forschungsprogramm schließlich für diejenigen Akte und Artefakte, die ihre (Selbst-)Reflexion eher explizit ausstellen (z. B. in medialen Bild-Text-Konkurrenzen), sich in Auseinandersetzung mit anderen Konzepten profilieren (z. B. ästhetischer ‚Schein' versus ‚Erscheinung' als theologische Offenbarung) oder einen eigenen konzeptuellen, begrifflich verdichteten Anspruch anmelden – wenn auch oft in heterologischen Bezügen (z. B. ‚Illusion' als dämonologische, nicht als ästhetische Kategorie). Im Vergleich mit Manifestationen zeigt sich hier der höchste Grad an Explizitheit und Markierung der ästhetischen Reflexion, wenngleich mit dem Begriff ‚Konzept' durchaus auch eine gewisse Offenheit alludiert ist (vgl. it. *concetto*, engl. *conceit*, *concept* als ‚Entwurf', ‚Einfall' oder ‚scharfsinnige Ausdrucksweise'). So eröffnet sich von hier aus einerseits der direkteste Weg zu zentralen Problemfeldern, Traditionen und Normen der historischen Poetik, Ästhetik oder Kunsttheorie. Zugleich jedoch können bekannte Konzepte auch in überraschenden Kontexten oder in verblüffender Negation erscheinen (das ‚Originalgenie' als Kategorie der Autonomieästhetik wird durch Formen der Ko-Kreativität und Kollaboration in Frage gestellt). Das praxeologische Modell will einerseits diese Gegensätze innerhalb des *autologischen* Repertoires

sichtbar machen und andererseits einen Blick für deren *heterologische* Situierungen und Funktionen eröffnen. Die heuristische Bewegung entspricht damit spiegelbildlich derjenigen des Arbeitsfeldes ‚Praktiken', dessen Untersuchungsgegenstände im heterologischen Bereich verankert sind. Der Blick auf die autologisch-heterologischen Relationen soll auch bei dieser Art der Reflexionsfiguren dazu führen, nach den Voraussetzungen und Mechanismen zu fragen, die die *Prozesse* der Konzeptualisierung oder des Konzeptwandels beeinflussen, vorantreiben oder hemmen.

8. Herausforderungen und Ziele: Kartierungen und Koordinaten

Das Forschungsprogramm des SFB möchte somit die Potentiale und Ressourcen vormoderner ästhetischer Akte und Artefakte für den ästhetischen Diskurs aufzeigen. Hierzu bedarf es eines heuristischen Wechsels in der Blickrichtung. Dieser wird mit der Suchbewegung auf eine *Andere Ästhetik* hin umschrieben und über das „Modell einer praxeologischen Ästhetik" sowie den Zugang der ästhetischen Reflexionsfigur initiiert. Auf der Basis der dargelegten Ansätze ergaben sich für das Forschungsprogramm folgende Herausforderungen und Ziele:

8.1. Ausdifferenzierung und Evaluation des Analyseinstrumentariums

Der erste Arbeitsschritt richtet sich darauf, das „Modell einer praxeologischen Ästhetik" als Forschungskonzept interdisziplinär zu erproben, auszudifferenzieren und als valides, anschlussfähiges Analyseinstrumentarium für vormoderne Akte und Artefakte zur Diskussion zu stellen. Durch den autologisch-heterologischen ‚Doppelblick' soll ein feinmaschiges Beschreibungsinventar erarbeitet werden. Der SFB erhofft sich dadurch – neben der Neuperspektivierung tradierter Zuschreibungen und ‚Kunst'-Wertungen oder der minutiösen Spurensuche in methodisch schwierigem Gelände –,[115] nun auch in Gegenstandsbereiche vorzustoßen, die bisher im ästhetischen Diskurs zu wenig Beachtung gefunden haben, ja als blinde Flecken noch nicht einmal geortet werden konnten. Es geht somit auch darum, das Quellenmaterial ästhetischer Akte und Artefakte durch diesen ‚Doppelblick' neu zu kartieren. Was dies bedeuten kann, lässt sich am Forschungsfeld der Bade- und Kurmusik der Frühen Neuzeit demonstrieren. Hier ist Musik an den Interaktionsraum ‚öffentliches Bad' gebunden. Zahlreiche Quellen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert verweisen auf die soziokulturelle Präsenz des Phänomens mit seinen unterschiedlichen Funktionen der Unterhaltung, der Heilung oder

115 Unterstützend wirken hierbei digitale Tools und Instrumente, die bei größeren Corpora angewendet werden: Vgl. hierzu den Beitrag von Anna Katharina Heiniger, Nils Reiter, Nathalie Wiedmer, Stefanie Gropper und Angelika Zirker in diesem Band, S. 283–308.

der geistlichen Erbauung bis hin zu *Vanitas*-Assoziationen. Angesichts der unübersehbaren Präsenz des Phänomens in seiner Zeit überrascht es, dass in der zwanzigbändigen Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart" Begriffe wie ‚Bade-' oder ‚Bädermusik' nicht ein einziges Mal fallen. Vielmehr findet die Bade- oder Bädermusik unter musikwissenschaftlicher Perspektive erst in dem Moment Beachtung, in dem die Bedeutung der auskomponierten Werke zunimmt, d.h. seit dem 18. Jahrhundert, und damit zugleich das interaktive Potential des Kommunikationsraumes ‚öffentliches Bad' relativiert wird.[116] Es ist dieser einseitigen Wahrnehmung der autologischen Aspekte des Phänomens zuzuschreiben, dass die Bade- und Bädermusik der Frühen Neuzeit bis dato eine Leerstelle im ästhetisch-kulturellen Archiv geblieben ist. Auf der Basis des „Modells einer praxeologischen Ästhetik" erweist sich dagegen gerade das Zusammenspiel von musikalischer Reflexion und Diätetik, artistischer Performanz und sozialer Konvention als hochattraktiver Untersuchungsgegenstand, der nun erstmals adäquat in den Blick genommen werden kann.[117]

8.2. Koordinaten einer *Anderen Ästhetik*

Die zweite Herausforderung besteht in der Identifikation und Aufstellung von ‚Koordinaten' einer *Anderen* (vormodernen) *Ästhetik* in einem historisch und disziplinär breiten Spektrum. Ziel ist es hier, mit Hilfe der Koordinaten die Kriterien ästhetischen Selbstverständnisses zu bestimmen, die über einen längeren Zeitraum ausgestrahlt haben, ohne je Eingang in diskursive Theoriebildungen gefunden zu haben. Dahinter steht die kritische Ausgangsfrage, ob sich eine *Andere Ästhetik* (im Singular) plausibilisieren lässt und wie diese konkret zu beschreiben ist. Fest steht, dass dabei – ausgehend von den Ergebnissen auf synchroner wie diachroner Ebene – zwischen dem konkreten, historisch varianten Einzelfall und einer abstrahierenden Theorie eine ‚dritte' Ebene der Beschreibung anzuvisieren ist, die die Dynamik der fluiden ästhetischen Verhandlungen nicht unangemessen fixiert, gleichwohl eine Systematisierung erlaubt. In Hinblick auf diese systematische dritte Ebene sprechen wir von Koordinaten ästhetischer Reflexion.

Über die Koordinaten sollen die Grundkonstituenten einer *Anderen Ästhetik* im Verlauf der Untersuchungen Schritt für Schritt identifiziert werden. In einem ersten Ansatz erhofft sich der SFB von folgenden Koordinaten besondere Aufschlusskraft: a) Individuum und Kollektiv, b) Medialität und Materialität, c) Norm und Diversität. Wir operieren also bewusst mit Begriffspaaren mittlerer Abstraktion, die nicht im Sinne statischer Oppositionen verstanden werden wollen. ‚Individuum' ist nicht das Gegenteil von ‚Kollektiv', ‚Diversität' nicht die Umkehrung von ‚Norm' usw. Vielmehr besteht

116 Siehe Probst 1971; Lins 1995; Herzog 2016.

117 Vgl. den Beitrag von Lorenz Adamer und Thomas Schipperges in diesem Band, S. 125–159.

zwischen den Begriffspaaren ein Verhältnis dynamisch-wechselseitiger Anregung, kontinuierlicher Zirkulation und dialektischer Rückkopplung. Der heuristische Gewinn liegt darin, dass die Koordinaten durch ihre flexiblen, z.T. asymmetrischen Relationen die Spielräume markieren, innerhalb derer die Akte und Artefakte ihr ästhetisches Selbstverständnis aushandeln und artikulieren. Da die Suche nach und Identifikation von weiterführenden Koordinaten beständig fortgesetzt wird,[118] können so verschiedene Spannungsfelder in den Blick geraten, über die sich in interdisziplinärer Hinsicht spezifische Kriterien einer *Anderen Ästhetik* ausmachen lassen, ohne jedoch die Flexibilität in Hinblick auf die diversen inhaltlichen wie historischen Schwerpunktverlagerungen einbüßen zu müssen, die ein solch umfassendes Arbeitsfeld einfordert. Konkret sollen die Untersuchungen somit in ihren interdisziplinären Kooperationen in der Auseinandersetzung mit den Begriffspaaren maßgebliche Leitaspekte einer *Anderen Ästhetik* erschließen und im interdisziplinären und internationalen Austausch zur Diskussion stellen. Wenn sich hierbei der Blick für systematische Schnittstellen in synchroner ebenso wie in diachroner Perspektive schärft und sich einzelne maßgebliche ‚Koordinatenpunkte' herauskristallisieren lassen, dürfte dies von besonderem Ertrag sein.[119]

8.3. Transkulturelle und transhistorische Anschlussstellen

Eine weitere Herausforderung besteht darin, mögliche Anschlussstellen einer *Anderen Ästhetik* in transkultureller und transhistorischer Hinsicht zu überprüfen. Zwar setzt die Suche nach einer *Anderen Ästhetik* konsequent an der europäischen Vormoderne an, da sich die Untersuchung vormoderner Akte und Artefakte durch deren enge Einbindung in funktionale Zusammenhänge in besonderem Maß für den geforderten Perspektivwechsel anbietet. Der Aufgabe, das Korrektiv zu einer einseitig verstandenen europäischen Autonomieerzählung gleichsam ‚vor Ort', in deren eigenem Geltungsraum zu suchen, arbeitet zudem die besondere Dichte und kontroverse Vielfalt ästhetischer Artefakte, Reflexionsfiguren, technisch-artistischer Traditionen und sozialer Verflech-

118 Das Instrument des SFB hierfür sind vor allem dessen ‚Querschnittsbereiche', in deren Werkstattgesprächen produktive Anschlussstellen der gemeinsamen Arbeit quer zu den Arbeitsfeldern der ‚Praktiken', ‚Manifestationen' und ‚Konzepte' immer wieder neu identifiziert sowie aktuelle Debatten einbezogen werden. Die Querschnittsbereiche konstituieren sich über die Markierung und Diskussion der Koordinatenpaare.

119 Die erste Querschnittstagung des SFB spürte unter der Leitfrage nach der ‚Pluralen Autorschaft' einem solchen ‚Koordinatenpunkt' nach, die zweite der Spannung von ‚Norm und Diversität', die dritte der Frage von ‚Materialität und Medialität'. Weitere Tagungen, die andere, vom SFB derzeitig verfolgte Koordinaten im interdisziplinären und internationalen Austausch zur Diskussion stellen, werden sich sukzessive anschließen. Die Schriftenreihe des SFB *Andere Ästhetik – Koordinaten* wird die Ergebnisse präsentieren sowie nach und nach zusammenführen und hofft so, das Koordinatenspektrum einer *Anderen Ästhetik* langfristig abbilden zu können.

tungen zu, die sich in der europäischen Vormoderne im chrono-topographischen Bogen von der griechischen Poliswelt bis ins 18. Jahrhundert ergeben. Gleichwohl besteht ein drittes Ziel des Forschungsprogramms darin, die heuristische Validität des praxeologischen Ästhetikmodells auch über die europäische Vormoderne hinaus zu prüfen. Denn das Modell ist prinzipiell nicht auf die europäische Vormoderne festgelegt. Genauer: Die europäische Vormoderne bildet den paradigmatischen Ausgangspunkt, aber nicht die notwendige Grenze des Modells.

So könnte das Modell sich durchaus als geeignet erweisen, Phänomene ästhetischer Reflexion auch in transkultureller und transhistorischer Perspektive zu erfassen – ein Beispiel im modernen bzw. aktuellen Bereich wären etwa die Gomringer-Debatte bzw. die neuen Kulturkämpfe um *Cancel Culture* und das Verhältnis von Ästhetik / Kunst und Ethik. Es ist daher zu klären, inwiefern das praxeologische Modell es erlaubt, über historische Momentaufnahmen und Konstellationen hinaus auch Entwicklungen, Prozesse, Dynamiken, Transformationen und Emergenzen zu beschreiben. In der Vorstellung kontinuierlicher Verhandlungen, die sich in konkreten Akten und Artefakten verdichten, ist in jedem Fall bereits ein Zeitindex angelegt. Nur wenn es gelingt, solche zeitlichen Dynamiken einzubeziehen, ohne in eine teleologische Sieger- oder Überwindungsgeschichte zu verfallen (z. B. ‚Überwindung von Modellen des Wiedererzählens', ‚Überwindung pluraler Autorschaften', ‚Überwindung der Mimesis'), wird sich der Ansatz der *Anderen Ästhetik* auch für eine ‚Andere Geschichte der Ästhetik' nutzen lassen. Ebenso ist zu fragen, inwiefern sich das Modell auch in weiter entfernte Kulturräume (z. B. im prähistorischen Raum oder im asiatischen Bereich) sinnvoll als Analyseinstrument transferieren lässt. Ermöglicht es hier, in einen Dialog auf Augenhöhe zu treten, ohne Differenzen einzuebnen oder Hierarchien zu kolportieren? Lässt sich mit ihm der eurozentrisch-hegemonialen Perspektive ästhetischer Reflexion und Definition gerade entgegenwirken? Oder scheitert es hier?

Auf längere Sicht eröffnet die Erweiterung des Quellenspektrums in topographischer und diachroner Hinsicht somit die Chance, das praxeologische Modell unter veränderten Bedingungen zu erproben und dessen Konzeptualisierung voranzutreiben. Ebenso kann durch die jeweilige Vergleichsperspektive der Blick für die historische wie kulturelle Spezifik (oder Nicht-Spezifik) der korrespondierenden Phänomene geschärft werden. Um im Vergleichsfeld konzise anzusetzen, böte es sich zum Beispiel an, bereits erarbeitete, konkrete Reflexionsfiguren auf ihr Vorkommen und ihre Erscheinungsformen in anderen kulturellen und historischen Kontexten zu befragen. Wie etwa stellt sich die Entfaltung und Entwicklung puristischer Argumentationen, die zunächst im Austausch italienischer, französischer und deutscher Programmatik erarbeitet werden sollen, in außereuropäischen Kulturräumen dar? Rekurrieren Perspektiven islamischer Mystik ebenso wie die christliche Mystik des Mittelalters auf Legitimitätsstrukturen einer Lichtmetaphysik in der Spannung von Schein und Anschein? Verändern sich Modelle kollaborativer Autorschaft über die Vormoderne hinaus etwa in der Literatur

des 18. und 19. Jahrhunderts? Darüber hinaus sind kontinuierlich die Auseinandersetzung und der Austausch mit der Gegenwart zu verfolgen. Dies trägt der Beobachtung Rechnung, dass viele Konstituenten vormoderner Ästhetik gerade in der Postmoderne und Gegenwart neu zur Geltung kommen bzw. neu diskutiert werden. So scheinen zahlreiche Kunstrichtungen, Theoriebildungen und Forschungsinteressen vormoderne Denk- und Reflexionsfiguren zu aktualisieren (z.B. die Diskussion um Kompilation und Plagiat, Intertextualität / *imitatio*, die Wiederkehr von Mimesis und Illusion und ihrer Begründung in der veristischen Skulptur, Co-Auktorialität in der Produktion moderner Fernsehserien, transmediale Erzähltheorie, Alltagsdesign usw.). Erst im weitgespannten Untersuchungsfeld wird schließlich zu klären sein, ob sich eine *Andere Ästhetik* nicht als die ‚eigentliche', die grundlegende Ästhetik erweist.

Mit dem Forschungsprogramm der *Anderen Ästhetik* ist in Hinblick auf seine kulturellen, historischen und sozialen Konsequenzen ein extensives Feld interdisziplinärer Forschung beschrieben. Diese kann nur im breiten Kooperationsverbund diachron wie medial differierender Fachdisziplinen und in gestuftem, langfristigem Vorgehen die Aufgaben der Materialsammlung, der historischen Differenzierung sowie der systematischen Durchdringung leisten. Der interdisziplinär breit aufgestellte SFB 1391, der auch Fächer wie Geschichte und Theologie, Linguistik und Computerphilologie umfasst, stellt sich mit wissenschaftlicher Emphase und Energie diesen geschilderten Herausforderungen. Doch alleine ist das weite Untersuchungsfeld nicht zu bewältigen. Die Koordinaten einer – nicht nur – vormodernen *Anderen Ästhetik* sind nur sukzessive auf der Basis und im ständigen Austausch mit der internationalen Forschung zu erschließen. Daher ist es das ausdrückliche Anliegen des SFB, die Zusammenarbeit mit der affinen Einzelforschung sowie den Verbünden, die sich ästhetischen Fragestellungen widmen, intensiv zu suchen. Dahinter steht die Überzeugung, dass nur ein in dieser Weise gebündeltes Forschungsbemühen die Koordinaten einer *Anderen Ästhetik* sichtbar machen und zusammenführen kann. Die Erläuterungen des Forschungsprogramms verstehen sich somit als Einladung, auf einer Forschungsbasis weit über den SFB hinaus diese Koordinaten zu suchen und zu reflektieren: in der Anwendung oder der Kritik, der Fortschreibung oder der Umschreibung des Forschungsprogramms des SFB.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aristoteles: Poetik = Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (Universal-Bibliothek 7828).

Baumgarten: Ästhetik = Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Lateinisch / Deutsch, 2 Bde., übers., mit einer Einf., Anm. und Reg. hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, Bd. 1: §§ 1–613, Hamburg 2007 (Philosophische Bibliothek 572a).

Batteux: Les Beaux-Arts = Charles Batteux: Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Paris 1746.

Crüger: Praxis pietatis melica = Johann Crüger: Praxis pietatis melica. Editio X. Edition und Dokumentation der Werkgeschichte, 5 Bde., hg. von Hans-Otto Korth / Wolfgang Miersemann, Halle 2014–2017.

Galfried von Vinsauf: Poetria nova = Galfredus de Vino Salvo: Poetria nova, in: Les Arts Poétiques du xiie et du xiiie siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge par Edmond Faral, Paris 1924 (Bibliothèque de l’École des Hautes Études 4, 238) [Nachdruck 1962], S. 197–262.

Gomringer: Poema = Eugen Gomringer: Poema. Gedichte und Essays. woher, womit, wozu – die Poesie der Konstellationen, hg. von Nortrud Gomringer, Wädenswil am Zürichsee 2018.

Guido von Arezzo: Micrologus = Guido Aretinus: Micrologus, hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1955 (Corpus scriptorum de musica 4).

Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen = Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig 1854.

Hartmann von Aue: Erec = Hartmann von Aue: Erec. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a.M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 5).

Horaz: Ars Poetica = Quintus Horatius Flaccus: Ars poetica, in: Ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum), S. 612–645.

Kant: Kritik der Urteilskraft = Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1968–1971, Bd. 8: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, Darmstadt 1968.

Lessing: Laokoon = Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner et al., Frankfurt a.M. 1989–1994, Bd. 5.2: Werke 1766–1769, Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker 57), S. 11–206.

Matthaeus von Vendôme: Ars versificatoria = Matthaeus Vindocinensis: Opera, hg. von Franco Munari, Bd. 3: Ars versificatoria, Rom 1988 (Storia e letteratura 171).

Moritz: Versuch einer Vereinigung = Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten, in: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962 (Neudrucke deutscher Literaturwerke N.F. 7), S. 3–8.

Regino: Epistola de harmonica institutione = Regino Prumiensis: Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum, in: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 Bde., hg. von Martin Gerbert, St. Blasien 1784 [Nachdruck Hildesheim 1963], Bd. 1, S. 230–247.

Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen = Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, hg. und mit einem Nachwort von Dieter Kliche, Stuttgart 2007.

Schiller: Briefwechsel = Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe, 43 Bde., hg. von Norbert Oellers / Siegfried Seidel, Weimar 1943 ff., Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil, Weimar

1962; Bd. 26: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794, Weimar 1992; Bd. 29: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1796–31.10.1798, Weimar 1977.
Suger: Œuvres = Suger von St. Denis: Œuvres, hg. von Françoise Gaspari, 2 Bde., Paris 1996/2001.
Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste = Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung d. Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt, Reprograf. Nachdruck der 2. vermehrten Aufl. Leipzig 1792/1793, 4 Bde., Hildesheim 1967.
Thomas von Aquin = S. Thomae de Aquino: Opera omnia iussu Leonis XIII edita cura et studio Fratrum Praedicatorum, Rom 1882 ff., vol. IV–XII (‚Editio Leonina‘).
Vitruvius: De architectura = Vitruvius: De architectura libri decem / Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, übers. und mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch, 5. Aufl. Darmstadt 1991 (Bibliothek klassischer Texte).

Sekundärliteratur

Allesch 2006 = Allesch, Christian G.: Einführung in die psychologische Ästhetik, Wien 2006 (UTB 2773).
Althoff 2003 = Althoff, Gerd: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter, Darmstadt 2003.
Ames 2000 = Ames, Roger T. (Hg.): The Aesthetic Turn. Reading Eliot Deutsch on Comparative Philosophy, Chicago / Lasalle, IL 2000.
Appadurai 1986 = Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge et al. 1986.
Arlt 2001 = Arlt, Gerhard: Philosophische Anthropologie, Stuttgart 2001 (Sammlung Metzler 334).
Arweiler / Gauly 2008 = Arweiler, Alexander H. / Gauly, Bardo M. (Hgg.): Machtfragen. Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht in Antike, Mittelalter und Neuzeit, Stuttgart 2008 (Geschichte).
Assunto 1982 [1961] = Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, übers. von Christa Baumgarth, Köln 1982 (DuMont-Taschenbücher 117) [zuerst ital. Milano 1961].
Auerochs 2006 = Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006 (Palaestra 323).
Bachmann-Medick 1996 = Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1996 (Fischer-Taschenbuch 12781. Kultur & Medien).
Baisch 2013 = Baisch, Martin: Alterität und Selbstfremdheit. Zur Kritik eines zentralen Interpretationsparadigmas in der germanistischen Mediävistik, in: Klaus Ridder / Steffen Patzold (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität, Berlin / Boston 2013 (Europa im Mittelalter 23), S. 185–206.
Barck / Heininger / Kliche 2000 = Barck, Karlheinz / Heininger, Jörg / Kliche, Dieter: Ästhetik / ästhetisch, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel, 7 Bde., Stuttgart / Weimar 2000–2005, Bd. 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart / Weimar 2000, S. 308–400.
Barner 1997 = Barner, Wilfried: Kommt der Literaturwissenschaft ihr Gegenstand abhanden? Vorüberlegungen zu einer Diskussion, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 1–8.
Bauer 2010 = Bauer, Matthias: Eating Words. Some Notes on a Metaphor and its Use in *Much Ado About Nothing*, in: Marion Gymnich / Norbert Lennartz (Ed.), in Coop. with Klaus Scheunemann: The Pleasures and Horrors of Eating. The Cultural History of Eating in Anglophone Literature, Göttingen / Bonn 2010 (Representations & Reflections 1), S. 45–58.

Beer 2009 = Beer, Beate: Lukrez und Philodem. Poetische Argumentation und poetologischer Diskurs, Basel 2009 (Schwabe Epicurea 1).
Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
Berger / Luckmann 1969 [1966] = Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, übers. von Monika Plessner, mit einer Einleitung zur dt. Ausgabe v. Helmuth Plessner, Frankfurt a.M. 1969 [zuerst engl. New York 1966].
Berghahn 2012 = Berghahn, Cord-Friedrich: Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck, Heidelberg 2012 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 47).
Bernstein 2006 = Bernstein, Jay M.: Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting, Stanford 2006 (Cultural Memory in the Present).
Bertram 2014 = Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin 2014 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2086).
Beyer / Cohn 2012 = Beyer, Andreas / Cohn, Danièle (Hgg.): Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte, Berlin / München 2012 (Passagen 41).
Bielfeldt 2014 = Bielfeldt, Ruth (Hg.): Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung, Heidelberg 2014 (Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Akademie-Konferenzen 16).
Boehm 2006 = Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, 4. Aufl. München 2006, S. 11–38.
Boehm / Pfotenhauer 1995 = Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hgg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995 (Bild und Text).
Boschung / Kreuz / Kienlin 2015 = Boschung, Dietrich / Kreuz, Patric-Alexander / Kienlin, Tobias L. (Hgg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Paderborn 2015 (Morphomata 31).
Bourdieu 2009 [1972] = Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis. Auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft, übers. von Cordula Pialoux / Bernd Schwibs, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2009 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 291) [zuerst fr. Paris 1972].
Bleumer 2020 = Bleumer, Hartmut: Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur, Würzburg 2020.
Braun 2007 = Braun, Manuel: Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher Literatur', in: Manuel Braun / Christopher John Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 1–40.
Braun 2013 = Braun, Manuel (Hg.): Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität, Göttingen 2013 (Aventiuren 9).
Braun / Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel / Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 35–66.
Braun / Young 2007 = Braun, Manuel / Young, Christopher John (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12).
Bredekamp 2004 = Bredekamp, Horst: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin 2004 (Acta humaniora).

Bredekamp 2005 = Bredekamp, Horst: Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.
Bredekamp 2007 = Bredekamp, Horst: Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand, Berlin 2007.
Bürger 1983 = Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt a.M. 1983 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 419).
Büttner 2006 = Büttner, Stefan: Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen, München 2006 (Beck'sche Reihe 1674).
Burkert 1998 = Burkert, Walter: Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion, München 1998 (C. H. Beck Kulturwissenschaft).
Busch 1993 = Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
Bychkov / Sheppard 2010 = Bychkov, Oleg V. / Sheppard, Anne (Hgg.): Greek and Roman Aesthetics, Cambridge 2010 (Cambridge Texts in the History of Philosophy).
Cassirer 1973 = Cassirer, Ernst: Die Philosophie der Aufklärung, 3. Aufl. (unveränd. Nachdr. der 2. Aufl.), Tübingen 1973.
Conard 2016 = Conard, Nicholas John: The Vogelherd Horse and the Origins of Art, Tübingen 2016 (Brief Monographs by MUT 6).
Cordez et al. 2018 = Cordez, Philippe / Kaske, Romana / Saviello, Julia / Thürigen, Susanne (Hgg.): Object fantasies. Experience & Creation, Berlin / Boston 2018 (Object Studies in Art History 1).
Curtius 1993 [1948] = Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl. Tübingen / Basel 1993 [zuerst 1948].
Danto 1996 [1992] = Danto, Arthur Coleman: Kunst nach dem Ende der Kunst, übers. von Christiane Spelsberg, München 1996 (Bild und Text) [zuerst engl. New York 1992].
Destrée / Murray 2015 = Destrée, Pierre / Murray, Penelope (Hgg.): A Companion to Ancient Aesthetics, Malden / Oxford / Chichester 2015 (Blackwell Companions to the Ancient World).
Deutsche Gesellschaft für Ästhetik 2018 = Programm des 10. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik vom 14. bis 17. Februar 2018, Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. URL: http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2017/06/DGAeX_2018_Programm1.pdf (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).
Dorschel 2002 = Dorschel, Andreas: Gestaltung. Zur Ästhetik des Brauchbaren, Heidelberg 2002 (Beiträge zur Philosophie. Neue Folge).
Dresler 2009 = Dresler, Martin (Hg.): Neuroästhetik. Kunst – Gehirn – Wissenschaft, Leipzig 2009.
Dürr et al. 2019 = Dürr, Renate / Gerok-Reiter, Annette / Holzem, Andreas / Patzold, Steffen (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion, Paderborn 2019.
Eco 1987a = Eco, Umberto: Arte e bellezza nell'estetica medievale, Milano 1987 (Strumenti Bompiani).
Eco 1987b [1979] = Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, übers. von Heinz-Georg Held, München / Wien 1987 (Edition Akzente) [zuerst ital. Mailand 1979].
Eibl 2004 = Eibl, Karl: Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie, Paderborn 2004 (Poetogenesis 1).
Eibl 2009 = Eibl, Karl: Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive, Frankfurt a.M. 2009 (edition unseld 20).
Elsner 2007 = Elsner, Jaś: Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art & Text, Princeton / Oxford 2007.
Elsner / Hernández Lobato 2017 = Elsner, Jaś / Hernández Lobato, Jesús (Hgg.): The Poetics of late Latin Literature, New York 2017 (Oxford Studies in late Antiquity).
Erhart 2004 = Erhart, Walter (Hg.): Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?, Stuttgart / Weimar 2004 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 26).

Fechner 1871 = Fechner, Gustav Theodor: Zur experimentalen Aesthetik. Erster Theil, Leipzig 1871 (Abhandlungen der Mathematisch-Physischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 9,6).

Fischer 2008 = Fischer, Joachim: Philosophische Anthropologie. Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts, Freiburg i.Br. / München 2008.

Fischer 2018 = Fischer, Joachim: Ästhetisierung der Gesellschaft. Zu einer realistischen Theorie moderner Gesellschaft, in: Aida Bosch / Hermann Pfütze (Hgg.): Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung, Wiesbaden 2018 (Kunst und Gesellschaft), S. 505–518.

Floss 2017 = Floss, Harald: Homo metaphysicus. Zu den Ursprüngen von Kunst, Religion und Musik. Homo metaphysicus. The Origins of Art, Religion, and Music, in: Frank Duerr / Ernst Seidl (Hgg.): Ursprünge. Schritte der Menschheit. Origins. Steps of Humankind, Tübingen 2017 (Schriften des Museums der Universität Tübingen 15), S. 64–77.

Freund 2019 = Freund, Stefan: Von Hahnenschrei und Osterspeise. Zur Entstehung und Gestalt von Reflexionsfiguren in der christlichen lateinischen Dichtung, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 159–184.

Fricke 2007 = Fricke, Beate: Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, Paderborn / München 2007.

Fried 1980 = Fried, Michael: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley / Los Angeles / London 1980.

Gehrke 2016 = Gehrke, Hans-Joachim: Zwischen Politik und Ästhetik. Das Klassische in der Zeit der griechischen Klassik, in: Tobias Leuker / Christian Pietsch (Hgg.): Klassik als Norm – Norm als Klassik. Kultureller Wandel als Suche nach funktionaler Vollendung, Münster 2016 (Orbis antiquus 48), S. 52–65.

Gell 1998 = Gell, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford 1998.

Gerok-Reiter 2015 = Gerok-Reiter, Annette: Die ‚Kunst der *vuoge*'. Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. 22. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 97–118.

Gerok-Reiter 2019 = Gerok-Reiter, Annette: Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik. Semantische Traversalen im Werk Frauenlobs, in: Renate Dürr / Annette Gerok-Reiter / Andreas Holzem / Steffen Patzold (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion, Paderborn 2019, S. 321–351.

Gerok-Reiter et al. 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Wolkenhauer, Anja / Robert, Jörg / Gropper, Stefanie (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 88).

Gerok-Reiter / Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 11–33.

Gerok-Reiter / Mariss / Thome 2020 = Gerok-Reiter, Annette / Mariss, Anne / Thome, Markus (Hgg.): Aushandlungen religiösen Wissens – Negotiated Religious Knowledge. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne – Methods, Interactions and Productive Rivalries in Premodern Times, Tübingen 2020 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 115).

Gess et al. 2017 = Gess, Nicola / Schnyder, Mireille / Marchal, Hugues / Bartuschat, Johannes (Hgg.): Staunen als Grenzphänomen, Paderborn 2017 (Poetik und Ästhetik des Staunens 1).

Gludovatz / Noth / Rees 2015 = Gludovatz, Karin / Noth, Juliane / Rees, Joachim (Hgg.): The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia, Paderborn 2015 (Berliner Schriften zur Kunst).
Göttler / Mochizuki 2017 = Göttler, Christine / Mochizuki, Mia M. (Hgg.): The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art, Leiden / Boston 2017 (Intersections 53).
Goldstone 2013 = Goldstone, Andrew: Fictions of Autonomy. Modernism from Wilde to de Man, Oxford / New York 2013 (Modernist literature and culture).
Gombrich 1962 = Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, 2., rev. Ed., London 1962.
Graevenitz 1999 = Graevenitz, Gerhart von: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 94–115.
Graver 1990 = Graver, Margaret: The Eye of the Beholder. Perceptual Relativity in Lucretius, in: Martha C. Nussbaum (Hg.): The Poetics of Therapy. Hellenistic Ethics in its Rhetorical and Literary Context, Edmonton 1990 (Apeiron 23.4), S. 91–116.
Greenblatt 1988 = Greenblatt, Stephen: Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Berkeley / Los Angeles 1988 (The New Historicism: Studies in Cultural Poetics 4).
Gropper 2019 = Gropper, Stefanie: Hrærð dikt með ástarorðum. Die Lilja als Synthese zwischen skaldischer Tradition und Innovation, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 329–356.
Gruben 2001 = Gruben, Gottfried: Griechische Tempel und Heiligtümer. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer, 5., völlig überarb. und erw. Aufl., München 2001.
Grüner 2017 = Grüner, Andreas: Schönheit und Massenproduktion. Die Ästhetik der Terra Sigillata, in: Manuel Flecker (Hg.): Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Kolloquium vom 16.–18. April 2015 in Tübingen, Rahden 2017 (Tübinger archäologische Forschungen 23), S. 25–36.
Gumbrecht 2015 = Gumbrecht, Hans Ulrich: Die ewige Krise der Geisteswissenschaften – und wo ist ein Ende in Sicht? Festvortrag im Rahmen der HRK-Jahresversammlung am 11. Mai 2015 in Kaiserslautern, Bonn 2015 (Beiträge zur Hochschulpolitik 4/2015).
Hahn 2015 = Hahn, Hans Peter (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin 2015.
Haug, A. 2020 = Haug, Annette: Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungstrategien und Rezeptionsformen, Berlin / Boston 2020 (Decor. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy 1).
Haug, A. / Kreuz 2016 = Haug, Annette / Kreuz, Patric-Alexander (Hgg.): Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit, Turnhout 2016 (Studies in Classical Archaeology 2).
Haug, W. 1992 = Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, 2., überarb. u. erw. Aufl., Darmstadt 1992.
Haug, W. 1998 = Haug, Walter: Kulturgeschichte und Literaturgeschichte. Einige grundsätzliche Überlegungen aus mediävistischer Sicht, in: Ingrid Kasten / Werner Paravicini / René Pérennec (Hgg.): Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Âge, Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 23–33.
Hauthal et al. 2007 = Hauthal, Janine / Nadj, Julijana / Nünning, Ansgar / Peters, Henning (Hgg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen, Berlin / New York 2007 (spectrum Literaturwissenschaft 12).

Hempfer 2016 = Hempfer, Klaus W.: „Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques". Zum Verhältnis von ‚Aufklärung' und ‚Klassizismus' in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Frieder von Ammon / Cornelia Rémi / Gideon Stiening (Hgg.): Literatur und praktische Vernunft. Festschrift für Friedrich Vollhardt zum 60. Geburtstag, Berlin / Boston 2016, S. 233–251.

Herrmann 2011 = Herrmann, Karin (Hg.): Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet. Beiträge des Impuls-Workshops am 15. und 16. Januar 2010 in Aachen, Kassel 2011 (Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte 10).

Herzog 2016 = Herzog, Vera: Der fürstliche Badepavillon als zweckmäßige und repräsentative Bauaufgabe im späten 17. und 18. Jahrhundert, Berlin / München 2016 (Kunstwissenschaftliche Studien 188).

Hillebrandt 2014 = Hillebrandt, Frank: Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung, Wiesbaden 2014 (Soziologische Theorie).

Holtmeier et al. 1997 = Holtmeier, Ludwig / Kiem, Eckehard / Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: Editorial. Zum Erscheinen dieser neuen Zeitschrift, in: Musik & Ästhetik 1.1 (1997), S. 5–12.

Holzem 2013 = Holzem, Andreas: Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens', in: Klaus Ridder / Steffen Patzold (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität, Berlin / Boston 2013 (Europa im Mittelalter 23), S. 233–265.

Huß 2016 = Huß, Bernhard: Diskursivierungen von Neuem. Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, in: Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 1 (2016), FU Berlin. URL: https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/18445 (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).

Imdahl 1980 = Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 60).

Ingarden 1962 = Ingarden, Roman: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film, Tübingen 1962.

Iser 1966 = Iser, Wolfgang (Hg): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964, Vorlagen und Verhandlungen, München 1966 (Poetik und Hermeneutik 2).

Iser 1972 = Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 31).

Iser 1991 = Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 1991 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1101).

Jauß 1968 = Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968 (Poetik und Hermeneutik 3).

Jauß 1977 = Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976, München 1977.

Jernudd / Shapiro 1989 = Jernudd, Björn H. / Shapiro, Michael J. (Hgg.): The Politics of Language Purism, Berlin / New York 1989 (Contributions to the sociology of language 54).

Kablitz 2012 = Kablitz, Andreas: Alterität(en) der Literatur. Überlegungen zum Verhältnis von Geschichtlichkeit und Ästhetik poetischer Rede (nebst einem Fallbeispiel: Der zehnte Gesang des *Inferno* aus Dantes *Divina Commedia* und die Geschichte seiner Deutung), in: Anja Becker / Jan Mohr (Hgg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin / Boston 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), S. 199–242.

Kablitz 2013 = Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur, Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2013 (Rombach Wissenschaften. Litterae 190).

Keisinger et al. 2003 = Keisinger, Florian / Lang, Timo / Müller, Markus / Seischab, Steffen / Steinacher, Angelika / Wörner, Christine-Anja (Hgg.): Wozu Geisteswissenschaften? Kontroverse Argumente für eine überfällige Debatte, Frankfurt a.M. / New York 2003.

Kellner 2018 = Kellner, Beate: Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
Kern 2013 = Kern, Margit: Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa, Berlin / München 2013.
Kiening 2015 = Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.
Kiening 2019 = Kiening, Christian: Ästhetik der Struktur. Experimentalanordnungen mittelalterlicher Kurzerzählungen (*Fleischpfand*, *Halbe Birne*), in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 303–328.
Kimmich 2011 = Kimmich, Dorothee: Lebendige Dinge in der Moderne, Konstanz 2011.
Kliche 2000 = Kliche, Dieter: VI. Ästhetik / ästhetisch. Ästhetik des Schönen / Ästhetik des Häßlichen. Akademisierung und Neuansätze im 19. Jahrhundert, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel, Stuttgart / Weimar 2000–2005, Bd. 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart / Weimar 2000, S. 369–383.
Köbele 2012 = Köbele, Susanne: Die Illusion der ‚einfachen Form'. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134 (2012), S. 365–404.
Köbele 2017 = Köbele, Susanne: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (*Der Saelden Hort*, *Die Erlösung*, Lutwins *Adam und Eva*), in: Bruno Quast / Susanne Spreckelmeier (Hgg.): Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.
Köhler 1976 = Köhler, Erich: Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft, München 1976.
Kompridis 2014 = Kompridis, Nikolas: The Aesthetic Turn in Political Thought, New York / London 2014.
Kondylis 2002 = Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, Hamburg 2002.
Krüger 1997 = Krüger, Klaus: Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Göttingen 1997 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4), S. 53–86.
Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
Krüger 2015 = Krüger, Klaus: Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento, Göttingen 2015 (Historische Geisteswissenschaften. Frankfurter Vorträge 8).
Krüger 2018 = Krüger, Klaus: Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität, Göttingen 2018 (Figura 6).
Latour 1991 = Latour, Bruno: Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique, Paris 1991.
Latour 2007 [2005] = Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 2007 [zuerst engl. Oxford 2005].
Linden 2017 = Linden, Sandra: Exkurse im höfischen Roman, Wiesbaden 2017 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 147).
Lins 1995 = Lins, Heinz Maria: Geschichte und Geschichten um Wasser – Ärzte – Bäder vom Altertum bis zum Mittelalter, Frankfurt a.M. 1995.

Lobsien 1996 = Lobsien [Olejniczak], Verena: Heterologie. Konturen frühneuzeitlichen Selbstseins jenseits von Autonomie und Heteronomie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 26.1 (1996), S. 6–36.

Lönnroth 1978 = Lönnroth, Lars: Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA, Stockholm 1978.

Luhmann 1981 = Luhmann, Niklas: Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution, in: Ders.: Soziologische Aufklärung, Bd. 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation, Opladen 1981, S. 178–197.

Luhmann 1986 = Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Hans Ulrich Gumbrecht / Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a.M. 1986 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 633), S. 620–672.

Luhmann 1995 = Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995.

Männlein-Robert 2007 = Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. N.F., 2. Reihe 119).

Meier / Ott / Sauer 2015 = Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Sauer, Rebecca (Hgg.): Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, Berlin / Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1).

Mellmann 2006 = Mellmann, Katja: Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche, Paderborn 2006 (Poetogenesis 4).

Menninghaus 2003 = Menninghaus, Winfried: Das Versprechen der Schönheit, Frankfurt a.M. 2003 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1816).

Menninghaus 2011 = Menninghaus, Winfried: Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin, Berlin 2011.

Misselhorn et al. 2014 = Misselhorn, Catrin / Schahadat, Schamma / Wutsdorff, Irina / Döring, Sabine A. (Hgg.): Gut und Schön? Die neue Moralismusdebatte am Beispiel Dostoevskijs, Paderborn 2014 (Ethik – Text – Kultur 9).

Moog-Grünewald 2001 = Moog-Grünewald, Maria: Der Sänger im Schild – oder: Über den Grund ekphrastischen Schreibens, in: Heinz J. Drügh / Maria Moog-Grünewald (Hgg.): Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, Heidelberg 2001 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 12), S. 1–19.

Mühlherr et al. 2016 = Mühlherr, Anna / Sahm, Heike / Schausten, Monika / Quast, Bruno (Hgg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Berlin / Boston 2016 (Literatur – Theorie – Geschichte 9).

Mühlmann 2013 = Mühlmann, Heiner: Kants Irrtum. Kritik der Neuroästhetik, Paderborn 2013.

Müller 1998 = Müller, Jan-Dirk: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.

Müller 2004 = Müller, Jan-Dirk: Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs, in: Albrecht Hausmann (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, Heidelberg 2004, S. 47–64.

Müller-Tamm / Schmidgen / Wilke 2014 = Müller-Tamm, Jutta / Schmidgen, Henning / Wilke, Tobias (Hgg.): Gefühl und Genauigkeit. Empirische Ästhetik um 1900, Paderborn 2014.

Neff 2018 = Neff, Benedict: Adios „avenidas“, oder: Weshalb sich Berliner durch Poesie sexuell belästigt fühlen (publiziert im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* am 24. Januar 2018). URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/adios-avenidas-oder-weshalb-sich-berliner-durch-poesie-sexuell-belaestigt-fuehlen-ld.1350865 (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).

Nelting 2016 = Nelting, David: ‚Hybridisierung' als Strukturprinzip. Überlegungen zu Poetologie und Epistemologie in Torquato Tassos Gerusalemme liberata, in: Working Papers der FOR 2305 *Diskursivierungen von Neuem* 2, 2016, FU Berlin. URL: https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/17994 (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).

Niehaus 2009 = Niehaus, Michael: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief, München 2009 (Edition Akzente).

Opondo / Shapiro 2012 = Opondo, Sam Okoth / Shapiro, Michael J. (Hgg.): The New Violent Cartography. Geo-Analysis after the Aesthetic Turn, London / New York 2012 (Interventions).

Pawlak 2016 = Pawlak, Anna: Imago et Figura Mortis. Visuelle Reflexionsfiguren in Pieter Bruegels d. Ä. *Triumph des Todes*, in: Dies. / Lars Zieke / Isabella Augart (Hgg.): Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2016, S. 160–181.

Peponi 2012 = Peponi, Anastasia-Erasmia: Frontiers of Pleasure. Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought, Oxford et al. 2012.

Peters 2007 = Peters, Ursula: Texte vor der Literatur? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie, in: Poetica 39.1/2 (2007), S. 59–88.

Porter 2010 = Porter, James I.: Why Art Has Never Been Autonomous, in: Arethusa. The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity 43.2 (2010), S. 165–180.

Probst 1971 = Probst, Irmgard: Die Balneologie des 16. Jahrhunderts im Spiegel der deutschen Badeschriften, Münster 1971 (Münstersche Beiträge zur Geschichte und Theorie der Medizin 4).

Rancière 2004 = Rancière, Jacques: Malaise dans l'esthétique, Paris 2004 (La philosophie en effet).

Rauterberg 2015 = Rauterberg, Hanno: Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik, Berlin 2015 (edition suhrkamp 2696).

Rauterberg 2018 = Rauterberg, Hanno: Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin 2018 (edition suhrkamp 2725).

Reckwitz 2008 = Reckwitz, Andreas: Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie, Bielefeld 2008 (Sozialtheorie).

Reckwitz 2012 = Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1995).

Reckwitz 2016 = Reckwitz, Andreas: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie, Bielefeld 2016 (Sozialtheorie).

Richert 2011 = Richert, Susann: Eines der größten Gedichte an öffentlicher Wand (Pressemitteilung der Alice Salomon Hochschule Berlin vom 27. Oktober 2011). URL: https://idw-online.de/de/news448070 (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).

Ridder / Patzold 2013 = Ridder, Klaus / Patzold, Steffen (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität, Berlin / Boston 2013 (Europa im Mittelalter 23).

Riedel 2019 = Riedel, Wolfgang: Ästhetische Distanz. Auch über Sublimierungsverluste in den Literaturwissenschaften, Würzburg 2019.

Robert 2007 = Robert, Jörg: *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*, in: Jan-Dirk Müller / Jörg Robert (Hgg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert, Berlin / Münster 2007 (Pluralisierung & Autorität 11), S. 397–440.

Robert 2011 = Robert, Jörg: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin / Boston 2011 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 72).

Robert 2013 = Robert, Jörg: *Laokoon* oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste, in: Jörg Robert / Friedrich Vollhardt (Hgg.): Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin / Boston 2013 (Frühe Neuzeit 181), S. 9–40.

Robert 2018 = Robert, Jörg: Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633), in: Daphnis 46.2 (2018), S. 188–214.

Rosa 2016 = Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2016.

Rosen / Krüger / Preimesberger 2003 = Rosen, Valeska von / Krüger, Klaus / Preimesberger, Rudolf (Hgg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München / Berlin 2003.

Savoy 2015 = Savoy, Bénédicte (Hg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, 2. Aufl. Köln / Weimar / Wien 2015.

Schäfer 2016 = Schäfer, Hilmar (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld 2016 (Sozialtheorie).

Schatzki 1996 = Schatzki, Theodore R.: Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social, Cambridge / New York / Oakleigh 1996.

Schellewald 2008 = Schellewald, Barbara: Johannes Chrysostomos und die Rhetorik der Bilder im Bema der Sophienkirche in Ohrid, in: Martin Wallraff / Rudolf Brändle (Hgg.): Chrysostomosbilder in 1600 Jahren. Facetten der Wirkungsgeschichte eines Kirchenvaters. Tagung vom 25. bis 27. Januar 2007 auf Landgut Castelen bei Basel, Berlin / New York 2008 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 105), S. 169–192.

Schellewald 2016 = Schellewald, Barbara: Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79.4 (2016), S. 461–480.

Schipperges 2003 = Schipperges, Thomas: Vom leeren Schein der Musik. Paradoxa der *effectus musicae* in Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheims „Declamatio" *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium* (1530), in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 55.3 (2003), S. 205–226.

Schlaffer 2002 = Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München / Wien 2002.

Schmidt 1985 = Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1985.

Schmitt 2002 = Schmitt, Jean-Claude: Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge, Paris 2002 (Le temps des images).

Schulze 1992 = Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M. / New York 1992.

Shapiro 2013 = Shapiro, Michael J.: Studies in Trans-Disciplinary Method. After the Aesthetic Turn, London / New York 2013 (Interventions 29).

Speer 1990 = Speer, Andreas: Thomas von Aquin und die Kunst. Eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Archiv für Kulturgeschichte 72 (1990), S. 323–345.

Speer 1994 = Speer, Andreas: *Kunst* und *Schönheit*. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg / Andreas Speer (Hgg.): *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter, 2. Halbbd., Berlin / New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia 22/2), S. 945–966.

Speer 2009 = Speer, Andreas: Kunst ohne Kunst? Interartifizialität in Sugers Schriften zur Abteikirche von Saint-Denis, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 128), S. 203–220.

Stellmann 2022 = Stellmann, Jan: Artifizialität und Agon. Poetologien des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik. Studien 3).

Stoichita 1993 = Stoichita, Victor I.: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, Paris 1993.

Strohschneider 2014 = Strohschneider, Peter: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderner Literatur, Heidelberg 2014 (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 55).

Tadday 1997 = Tadday, Ulrich: Systemtheorie und Musik. Luhmanns Variante der Autonomieästhetik, in: Musik & Ästhetik 1.1 (1997), S. 13–34.

Tatarkiewicz 1980 = Tatarkiewicz, Władysław: Geschichte der Ästhetik, 3 Bde., Bd. 2: Die Ästhetik des Mittelalters, Basel / Stuttgart 1980.

Venske 2017 = Venske, Regula: PEN-Zentrum Deutschland für Erhalt des Gedichts „Avenidas" des Lyrikers Eugen Gomringer an Südfassade der Alice-Salomon-Hochschule, Berlin (Pressemitteilung des PEN-Zentrums vom 5. September 2017, Darmstadt). URL: https://www.pen-deutschland.de/de/2017/09/05/pen-zentrum-deutschland-fuer-erhalt-des-gedichts-avenidas-des-lyrikers-eugen-gomringer-an-suedfassade-der-alice-salomon-hochschule-berlin/ (letzter Zugriff: 7. Oktober 2020).

Vollhardt 2007 = Vollhardt, Friedrich: Autonomie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., hg. von Georg Braungart / Harald Fricke / Klaus Grubmüller / Jan-Dirk Müller / Friedrich Vollhardt / Klaus Weimar, Berlin / New York 2007, Bd. 1: A – G, Berlin / New York 2007, S. 173–176.

Wald-Fuhrmann 2017 = Wald-Fuhrmann, Melanie: Ursprungsmythen als Wesensbestimmungen der Musik, in: Sascha Wegner (Hg.): Über den Ursprung von Musik. Mythen, Legenden und Geschichtsschreibungen, Würzburg 2017, S. 39–48.

Welsch 1987 = Welsch, Wolfgang: Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre, Stuttgart 1987.

Wesche 2004 = Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit, Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173).

Wirth 1988 = Wirth, Jean: La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Age, in: Revue de l'Art 79 (1988), S. 9–21.

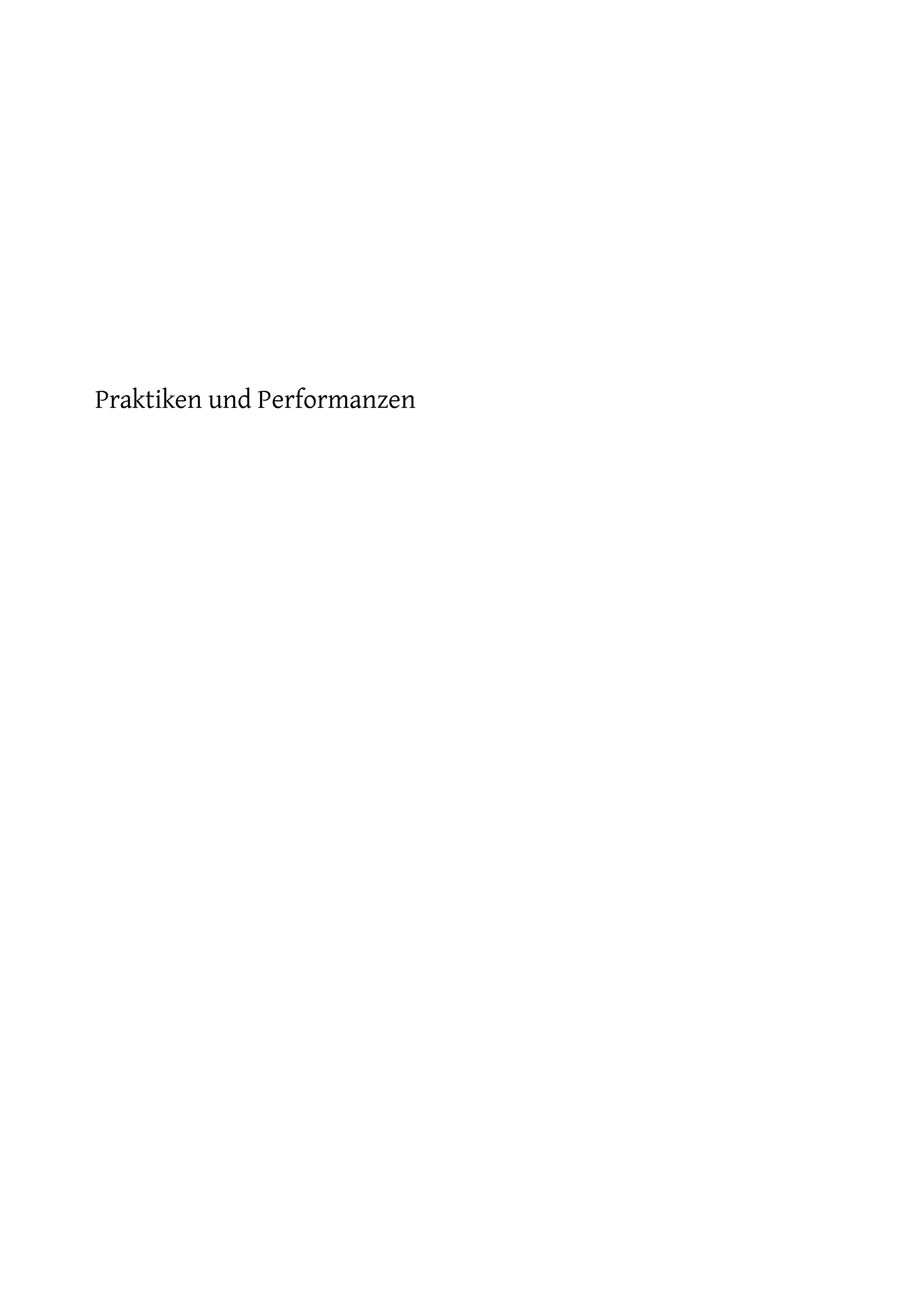
Wölfflin 1915 = Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.

Wolfzettel / Einfalt 2000 = Wolfzettel, Friedrich / Einfalt, Michael: Autonomie, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhart Steinwachs / Friedrich Wolfzettel, Stuttgart / Weimar 2000–2005, Bd. 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart 2000, S. 431–479.

Wolkenhauer 2011 = Wolkenhauer, Anja: „Ein Zweiter sein". Zur Geschichte einer römischen Stil- und Denkfigur, in: Antike und Abendland 57 (2011), S. 109–128.

Zeki 2010 [2008] = Zeki, Semir: Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur, aus dem Engl. übers. von Ulrike Bischoff, München / Basel 2010 [zuerst engl. Hoboken / NJ 2008].

Zelle 1995 = Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart / Weimar 1995.



Praktiken und Performanzen

Sarah Dessì Schmid und Jörg Robert

Purismus – Diskurse und Praktiken der Sprachreinheit

Abstract

Linguistic purism is one of the most important aspects of the European language debate between the fifteenth and seventeenth centuries. The quest for a 'pure' language, which could be considered prestigious and exemplary, became a guiding concern for European vernaculars. This contribution explores this debate within the closely related linguistic cultures and literatures of Italy, France, and Germany. Its fundamental thesis is that only in the early modern period did 'purity of language' become a 'figure of aesthetic reflection', according to the terminology of the CRC 1391. It was during the course of the sixteenth and seventeenth centuries, that the rhetorical and stylistic questions of *puritas sermonis* were linked back, through standardisation attempts in the vernaculars, to socio-political discourses and institutions. In this way, the demand for and promotion of 'linguistic purity' gave rise to various aesthetics, as well as social attitudes, programs, and practices aimed towards 'linguistic purification'. These were initially carried out systematically by institutions, in particular by language academies and language societies. This contribution describes standardisation strategies in the three respective languages and literatures, in order to illustrate the central role and concrete practices and goals of the *Accademia della Crusca,* the *Académie française*, and the *Fruchtbringende Gesellschaft.* The conclusion examines three documents within the context of the linguistic politics and agendas of the respective academies: the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Vaugelas' *Remarques sur la langue françoise* and Harsdörffer's *Frauenzimmer Gesprächspiele*.

Keywords

Purity, Language, Rhetoric / Grammar, *Accademia della Crusca*, *Académie française*, *Fruchtbringende Gesellschaft*, Normalisation, Standardisation

1. Sprachpurismus und Andere Ästhetik

Sprachpurismus, das Streben nach einer ‚reinen' Sprache, die als klar und elegant, als modellhaft und prestigeträchtig aufgefasst wird, prägt die Entwicklung der europäischen Sprach- und Literaturgeschichte.[1] Die Ablehnung fremdsprachlicher Ausdrücke (etwa ‚Latinismen', ‚Gallizismen' oder ‚Anglizismen') ist heute die bekannteste und vielleicht auffälligste Einzeltendenz, historisch ist der Fremdwortpurismus jedoch

1 Hafner / Kocher 2005; Dessì Schmid / Hafner 2014; Dessì Schmid 2017.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-002

lediglich einer der vielen und komplexen Aspekte, die mit puristischer Spracharbeit in Verbindung gebracht werden können. Dies gilt für die Frühe Neuzeit in besonderem Maße, denn im 16. und 17. Jahrhundert werden aus der Forderung nach ‚Sprachreinheit' verschiedene ästhetische wie soziale Haltungen, Programme und Praktiken der ‚Sprachreinigung' abgeleitet, die im italienischen, französischen und deutschen Sprachraum erstmals institutionell – insbesondere von Sprachakademien und Sprachgesellschaften – programmatisch betrieben werden. Wenn ihnen allen auch das Ziel der Reinigung der ‚eigenen' Sprache von ‚fremden' Elementen gemeinsam ist, so kann, was unter dem Banner der Reinheit der Sprache als ‚eigen' und ‚fremd' vertreten oder bekämpft wird, Unterschiedliches, auch Widersprüchliches meinen.[2] Dabei geht stets der ‚Reinigung' die Diagnose der Krise voraus. Gerade die Frühe Neuzeit kann als ein Höhe- und Wendepunkt in der Geschichte des Sprachpurismus betrachtet werden: Sprachpuristische Bestrebungen und Diskussionen erleben hier nicht nur im autologischen Feld der Spezialistendiskurse eine besondere Konjunktur, sondern prägen darüber hinaus in ungeahntem Maße auch soziale Praktiken der Kommunikation – sei es den Schriftverkehr der Verwaltungen, den Schul- und Universitätsunterricht, die Poetik des Briefes oder die Sprache von Buch und Bühne.

Während das ästhetische Ideal ‚Reinheit der Sprache' in der antiken Rhetorik seinen Platz innerhalb der Stilistik (*elocutio*) findet,[3] erfährt der Sprachpurismus in der Frühen Neuzeit, als die antiken Quellen (insbesondere Cicero und Quintilian) neu rezipiert werden, eine tiefgreifende Transformation. Diese ist durch die Rückkopplung der rhetorischen Vorgaben an frühneuzeitliche Normierungsbestrebungen in den Volkssprachen und ihren Literaturen bedingt,[4] sodass ‚Reinheit der Sprache' als Reflexionsfigur im Sinne eines offenen Aushandlungsgeschehens zwischen den Feldern Sprache, Literatur und sozialer Praxis beschrieben werden kann. Als Ausgangspunkt der volkssprachlichen Debatten kann das humanistische Programm betrachtet werden, dessen Ziel es war, das Lateinische von der *barbaries* der (vermeintlich) mittelalterlichen Latinität zu reinigen. Die Debatten um den Ciceronianismus, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts an Fahrt aufnehmen, zeigen eine Radikalisierung dieser humanistischen *imitatio*-Poetik

2 Dessì Schmid 2020. Puristische Sprachpolitik macht typischerweise das Altehrwürdige gegenüber dem Neuen (Neologismen, Fremdwörtern usw.) stark; sie wendet sich mit ‚Gutem' und ‚Edlem' gegen niedrig markierte diastratische Sprachvarietät und widersetzt sich im Namen des ‚Klaren' und ‚Glänzenden' etwa Dialektismen oder Archaismen (wenn sich zu letzterem Aspekt, dem Kampf gegen archaische Varietäten, auch illustre und sehr erfolgreiche Ausnahmen zeigen, denkt man an das radikal archaisierende Modell des *Fiorentino trecentesco*). Sprachpurismus zeigt sich damit als eine gesteigerte Form humanistischer *imitatio* und *renovatio*.

3 Zur rhetorischen Begrifflichkeit und Systematik Lausberg 1990, S. 254–274 (§ 463–527).

4 Vgl. Dessì Schmid 2017; Dessì Schmid 2020. Ein Phasenmodell der Literaturgeschichte vom 15. zum 17. Jahrhundert unter dem Gesichtspunkt von Norm und Pluralisierung bieten Müller / Robert 2007.

und Rhetorik.[5] Im frühen 16. Jahrhundert werden dann zentrale Argumentationslinien dieser Debatten auf die Volkssprachen übertragen.[6] Dabei folgen die Bestrebungen in den verschiedenen Sprachkulturräumen durchaus ähnlichen und aufeinander basierenden Prinzipien, setzen sich jedoch gleichzeitig voneinander ab, indem das am einen Ort zu Schützende am anderen Ort das Fremde ist.

Die folgenden Überlegungen setzen mit dem Sprach- und Kulturvergleich dreier eng miteinander verbundener Sprachräume einen neuen Akzent und möchten zugleich ein wichtiges Ziel in den Blick nehmen: Im internationalen und interkulturellen Vergleich sollen die ästhetischen Implikationen sprachpuristischer Diskurse und Praktiken aufgezeigt werden. So werden Momentaufnahmen einer gesamteuropäischen Entwicklung skizziert, der Stand der Forschung rekapituliert und an ausgewählten Beispielen gezeigt, wie sich das Modell einer praxeologischen Ästhetik[7] heuristisch für das Thema ‚Sprachpurismus' fruchtbar machen lässt.[8] Denn die aus der Forderung nach ‚Reinheit der Sprache' im 16. und 17. Jahrhundert hervorgehenden sprachtheoretischen Argumentationen lassen eben jene dynamische Wechselwirkung zwischen autologischer und heterologischer Dimension erkennen, die sich mit dem Denkmodell einer praxeologischen Ästhetik besonders gut fassen lässt: Sprachtheoretische Argumentationen werden zunächst in Italien, dann in Frankreich, Deutschland und darüber hinaus zur Grundlage poetologischer Konzepte und gesellschaftlicher Praktiken. ‚Reinheit der Sprache' stellt im Rahmen des praxeologischen Modells des SFBs somit eine ästhetische Reflexionsfigur dar, die geeignet ist, verschiedene, bisher nur isoliert – und entweder aus heterologischer oder aus autologischer Perspektive – behandelte Aspekte (u. a. die Modellierung der Normierungsbestrebungen, die Analyse der literarhistorischen, soziokulturellen und institutionellen Bedingungen der Texte, die Praxis der Akademien) zu integrieren.

5 Vitale 1978; Robert 2011.

6 Man denke hier u. a. an Toffanins erfolgreiche Formel des *umanesimo volgare* (vgl. Toffanin 1940).

7 Vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 26–29.

8 Auf die späteren historischen Phasen kann hier nicht eingegangen werden; erinnert werden soll allerdings daran, dass die Wirkungsgeschichte des Purismus nicht linear verläuft: Dem Europäismus und Kosmopolitismus der Aufklärung folgt eine Epoche, in der nationale Wurzeln mit Vehemenz (wieder)entdeckt werden. So entsteht beispielsweise in Italien um das Jahr 1900 eine puristische linguistische und literarische Bewegung *per antonomasiam*, die nicht zuletzt ihr Pendant in der Kunst findet (vgl. das Manifest *Del purismo nelle arti*, 1842). Diese Bewegung und die frühneuzeitlichen Purismen teilen einen theoretisch-rhetorischen Horizont klassischen Ursprungs, der sich auf die Prinzipien der *consuetudo*, der *imitatio* und der *incorrupte loqui* stützt (vgl. Vitale 1986, S. 39–66). Gerade dieser Aspekt wird allerdings bei einigen späteren Erscheinungen fehlen, die ebenfalls als puristisch bezeichnet werden (etwa die faschistische Sprachpolitik verschiedener Länder). Zur deutschen Nachwirkung des Purismus vgl. Gardt 2000; Pfalzgraf 2006; Dröse / Robert 2021.

Vor diesem Hintergrund ergibt sich die Leitfrage dieses Beitrags: Welche *ästhetischen* Implikationen sind mit den (insbesondere *institutionellen* Formen der) Normierungsbestrebungen in den Volkssprachen verbunden und wie wirken diese sich wiederum auf soziale Praktiken aus? Um solche Verwicklungen zwischen ästhetischen, sozialen und sprachtheoretischen Fragen nachzuvollziehen, ist es besonders wichtig, nicht nur die zentralen programmatischen Texte der Sprach- und Literaturdebatte(n) zu befragen, sondern auch ‚andere Orte' einzubeziehen, d.h. Quellenmaterial, das die Behandlung ästhetischer Fragestellungen kaum vermuten lässt, jedoch tief in die Alltagswelt hineinwirkt und das Sprachhandeln zahlreicher Akteure beeinflusst. Neben Grammatiken, Wörterbüchern und Sprachtraktaten handelt es sich etwa um Statuten von Sprachakademien, administrative Schriften oder Gesetzestexte, Schulbücher, Konversations- und Anleitungsliteratur oder gar populäre Flugblätter. Sprachpuristische Argumentationsmuster überschreiten dabei sprachliche und kulturelle Grenzen, migrieren zwischen literarischen und pragmatischen Texten. Eine solche Migration will der Beitrag an drei Beispielen aus den eng miteinander verbundenen Sprach- und Kulturgebieten Italien, Frankreich und Deutschland zeigen: zunächst anhand des *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, dann an Claude Favre de Vaugelas' *Remarques sur la langue françoise* (1647) und schließlich anhand der *Frauenzimmer Gesprächspiele* (1641–1649) Georg Philipp Harsdörffers. Jeder dieser Texte steht im Kontext der Sprachpolitik bzw. Spracharbeit[9] der jeweiligen Akademie: der *Accademia della Crusca*, der *Académie française* und der *Fruchtbringenden Gesellschaft*. In den Beispielen werden einerseits die Rolle dieser Institutionen und andererseits die Bedeutung pragmatischer Textsorten für die heterologische Einbindung der Sprachprogrammatiken in die soziale Praxis deutlich. Denn Konstitution der Sprachnorm und Literaturästhetik sind nicht nur in den Programmen der Gelehrten, sondern auch in den kommunikativen Praktiken der (höfischen) Gesellschaft eng miteinander verwoben. Während z.B. literarische Texte und Regelpoetiken sprachpuristische Argumentationen aufnehmen, berufen sich linguistische Fachtexte und Kodifizierungswerke wie Grammatiken, Wörterbücher oder Sprachtraktate auf literarische Modelle (etwa Petrarca bei Bembo, Luther bei Clajus und Opitz), um sprachliche und literarische Normen zu begründen, und integrieren poetologische Reflexionen in sprachprogrammatische Überlegungen. Diese sprachlichen Normen werden dann wiederum handlungsleitend auf Felder sozialer Praxis bezogen, wo sie das Ideal höfischer Kommunikation und Interaktion bestimmen (etwa das Ideal der *sprezzatura* bei Castiglione).

Der Beitrag geht in drei Schritten vor: Nach einer Diskussion des Forschungsstandes bzw. der Forschungsdesiderate (2.) werden (3.) Purismus, Sprachkultur und -politik in Europa behandelt. Dabei werden Normierungsbestrebungen in Italien (3.1.1.), Frankreich (3.1.2.) und Deutschland (3.1.3.) im Überblick skizziert und schließlich

9 Der Begriff ‚Spracharbeit' scheint eine Prägung Harsdörffers zu sein, der ihn im Titel seiner *Schutzschrift für die Teutsche Spracharbeit* verwendet (im Anhang der *Frauenzimmer Gesprächspiele*).

(3.2.1.–3.2.3.) an drei Beispielen konkretisiert. Ein kurzes Resümee führt die Ergebnisse zusammen und bezieht sie auf die Anliegen einer ‚Anderen Ästhetik' sowie deren heuristisches Modell.

2. Forschungsstand

Die europäischen Bemühungen um Sprachkultivierung und -normierung, die – ausgehend von Italien – zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert unternommen wurden, sind in den vergangenen Dekaden aus sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive intensiv erforscht worden. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wurde die Autorisierung Petrarcas zum *modello di lingua* und *modello di stile* für das *volgare* intensiv erörtert.[10] Der Aufstieg des Petrarkismus / Antipetrarkismus[11] vollzieht sich im Zusammenhang mit epistemischen Prozessen, die sich in einer Dialektik von Normkonstitution und Pluralisierung fassen lassen.[12] Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive beschäftigen sich zahlreiche Studien mit den Normierungs- und Standardisierungsprozessen[13] der Volkssprachen sowie mit deren varietätenlinguistischen Modellierungen.[14] Wird etwa mit Haugen[15] davon ausgegangen, dass sprachliche Normierung und Normalisierung Prozesse sind, welche zwei unterschiedliche Entwicklungsbereiche betreffen (die Gesellschaft einerseits und die Sprache selbst andererseits), so stellen die Selektion der Basis der Norm und ihre Extension sprecherbezogene Aspekte dar: Sprechergemeinschaften wählen entweder bewusst oder unbewusst ein Normmodell aus und verwenden dieses in immer mehr Kontexten. Hingegen sind die erste Fixierung der Basis der Norm (ihre Kodifizierung durch Grammatiken und Wörterbücher) und ihre Elaboration[16] Aspekte, die die Sprache als System betreffen. Normierungsbestrebungen

10 Vgl. Regn 2004; Mehltretter 2009.

11 Hempfer / Regn 1993; Bernsen / Huss 2011.

12 Vgl. u.a. Hempfer 1988; Hempfer 2001; Hempfer / Pfeiffer 2002; Müller / Oesterreicher / Vollhardt 2010; Nelting 2007; Müller 2019.

13 In der Italianistik ist hier klassischerweise von *Questione della lingua* di Rede; vgl. u.a. Marazzini 1994; Marazzini 2000; Serianni / Trifone 1993/1994 und Vitale 1978.

14 Vgl. u.a. Ayres-Bennet 2016; Ayres-Bennett 2019; Dessì Schmid / Hafner / Heinemann 2011; Grübl 2014; Haugen 1983; Kloss 1978; Koch 2010; Lodge 2004; Lüdi 1990; Rey / Duval / Siouffi 2007.

15 Haugen 1983.

16 Mit ‚Elaboration' sind hier die weiteren Perfektionierungen der Norm gemeint, die durch neu übernommene Funktionen und durch ihr wachsendes Prestige erforderlich werden, etwa durch Regeln, die mit dem Gebrauch in verschiedenen Diskurstraditionen verbunden sind. Zum Begriff der Diskurstraditionen vgl. u.a. Aschenberg / Wilhelm 2003; Frank 1994; Frank / Haye / Tophinke 1997; Hafner / Oesterreicher 2007; Jacob / Krefeld 2007; Kabatek 2005; Kabatek 2007; Kabatek 2011; Koch 1987 (wo der Terminus ‚Diskurstradition' erstmalig verwendet wird); Koch 1997; Koch 1998; Koch 2010; Oesterreicher 1988; Oesterreicher 1997; Oesterreicher 2009; Schlieben-Lange 1983; Schlieben-Lange 1996.

als solche sind allerdings zunächst einmal nicht notwendigerweise puristisch. Normieren bedeutet in erster Linie auswählen und fixieren, nicht automatisch auch ‚(be)reinigen' – im emphatischen Sinne einer Tilgung des ‚Unreinen' oder ‚Kontaminierten'. Letzteres bedeutet einen weiteren Schritt, der nur unter besonderen historischen und politischen, sozialen und ästhetischen Bedingungen erfolgt.[17]

Für die Sprachräume Italien, Frankreich und Deutschland belegt die Forschung der vergangenen Jahre verschiedene Situationen der Diglossie bzw. Polyglossie, der (nicht nur sprachlichen) regionalen Fragmentierung und / oder der politisch-sozialen Plurizentrizität, in denen sich der puristische Diskurs entfaltet. Erstaunlich erscheint dabei, dass, obgleich die gesamteuropäische Dimension des Phänomens Purismus oft betont wird, dieser kaum zum Gegenstand vergleichender Untersuchungen[18] gemacht wurde – nicht einmal für die Kultur- und Sprachräume Italien, Frankreich und Deutschland, die durch ihre engen sprachlichen, kulturellen und literarischen Austauschbeziehungen zu einem solchen Vergleich geradezu einladen. So lässt sich die französische nicht ohne die italienische Debatte denken, während die deutschen Positionen überhaupt erst in der Auseinandersetzung mit den französischen und italienischen Standpunkten an Kontur gewinnen. Der Purismus kann in diesem Sinne als Teil einer internationalen Sprachdebatte definiert werden, die auf Sprachnormierung durch Selektions- und Exklusionsstrategien am Code zielt. Dabei stehen Fragen der Sprachreinheit an der Schwelle zwischen Sprach- und Literaturgeschichte, denn Spracharbeit beschränkt sich in der Frühen Neuzeit gerade nicht auf die Konstruktion ‚idealer Idiome',[19] sondern hat Auswirkungen auf die Begründung von Literatur und sozialer Praxis: Sprachliche und ästhetische Normierungen gehen Hand in Hand.

Über die zumeist historisch, einzelsprachlich und varietätenlinguistisch interessierten Studien hinaus, die sich für ästhetische, mit puristischen oder anderen sprachlichen (Schönheits-)Idealen verbundene Fragestellungen nur marginal interessieren, fehlen weithin Ansätze allgemeinerer Modellierungen sowie Typologien für die diversen Arten von Standardisierungsprozessen im gesamteuropäischen Raum.[20] Ebenso

17 Einer solchen Voraussetzung stehen in der Frühen Neuzeit allgemeine Tendenzen „normativer Zentrierung", denen kontrapunktisch Tendenzen der Pluralisierung und der Diversifizierung antworten, gegenüber; vgl. Hamm 2006.

18 Für einen Überblick vgl. Hafner / Kocher 2005, aber auch skizzierend Burke 2004.

19 Robert 2015.

20 Für den deutschen Raum fehlt insbesondere eine Darstellung des Sprachpurismus im Hinblick auf seine Rolle bei der Begründung der deutschen Literatur seit dem 16. Jahrhundert (vgl. zusammenfassend Wolff 1888 [2017]; Gardt 1994; Gardt 1999; Hundt 2000; Conermann 2013; zum 18. Jahrhundert Kirkness 1975; Orgeldinger 1999). Allein das Schrifttum der *Fruchtbringenden Gesellschaft* ist dank der langjährigen Editions- und Forschungstätigkeit von Klaus Conermann und Andreas Herz im Kontext der HAB Wolfenbüttel weiträumig erschlossen (http://www.hab.de/de/home/wissenschaft/forschungspro-fil-und-projekte/fruchtbringende-gesellschaft-publikationen.html).

fehlen umfassendere Untersuchungen. Vielmehr zeichnen sich in der Forschung verschiedene Problemkerne innerhalb der Purismusdebatte ab, denen sich einige Studien – mit unterschiedlichen Ansätzen und Schwerpunkten – widmen: a) die historische oder modellhafte Behandlung des Problems der Pluralität der Normierungs- und Sprachmodelle;[21] b) die Rolle der institutionellen Einbindung bzw. der ‚Übernahme' puristischer Normierungsmodelle innerhalb der Sprachakademien;[22] c) die Beziehung zwischen (puristischer) Sprachtheorie und Sprachpraxis;[23] d) die Verbindung zwischen Sprachpolitik, (höfischer) Literatur und Politik.[24] Eine Gesamtdarstellung dieser komplexen gesellschaftlichen Dynamiken und ihrer Rolle für eine ‚andere' Geschichte der Ästhetik bleibt daher ein wichtiges Desideratum. Dagegen hat sich die Forschung wiederholt um eine Abgrenzung puristischer gegenüber klassizistischen oder – was zum Beispiel für Deutschland besonders wichtig ist – allgemein sprachpatriotischen Programmatiken bemüht; erstaunlicherweise hat sie aber auch hier äußerst selten auf die Vielfalt der Ausprägungen des europäischen Purismus hingewiesen.

Gerade diese Vielfalt möchte der vorliegende Beitrag aufzeigen. Er möchte die transkulturelle Dimension der europäischen Sprachenfrage in ihren ästhetischen und theoretischen, ideen- und sozialgeschichtlichen Bedingungen nachzeichnen und dabei nicht zuletzt versuchen, mithilfe des praxeologischen Modells die „Erbsünde" – wie Oesterreicher[25] sie nennt – der traditionellen Sprachgeschichtsschreibung zu vermeiden; sich also davor zu hüten, einzelne Entwicklungen isoliert und aus ihren Kontexten gerissen nur aus der Perspektive der letztlich erfolgreichen zu betrachten. Weder die Pluralität der Nebenpfade der Sprachgeschichte zu vernachlässigen noch nur in prototypischen Textsorten zu suchen sind erfolgreiche Mittel gegen eine „invertierte Teleologie".[26] Wirkungsvoll erscheint nicht zuletzt, *den* Purismus als offenes Neben- und Gegeneinander einer Pluralität von Purismen zu beschreiben, die sich zwischen der autologischen Perspektive der disziplinären Spezialdiskurse (der Grammatik, Rhetorik, Poetik usw.) und der heterologischen der gesellschaftlichen Praktiken entfaltet.

Nur punktuell und kaum systematisch erforscht sind dagegen die anderen Sprachgesellschaften und insbesondere die frühen sprachpuristischen Programme des 16. Jahrhunderts, etwa Joh. Clajus' Grammatik. Vgl. Robert 2022c.

21 Vgl. neben vielen anderen Chaurand 1999; Marazzini 1994; Rey / Duval / Siouffi 2007; Serianni / Trifone 1993/1994; Vitale 1978.

22 Vgl. u. a. Dessì Schmid / Hafner 2016; Hafner / Kocher 2005; Oberto 2016; Rey / Duval / Siouffi 2007; Vitale 1986.

23 Vgl. u. a. Ayres-Bennet 2014; Dessì Schmid 2017; Marazzini 2009; Jones 1995; Körver 1992.

24 Vgl. u. a. Caput 1972; Caput 1986; Dessì Schmid / Hafner 2016; Grazzini 1968; Nencioni 1982; Trabant 2002; Trabant 2010.

25 Oesterreicher 2007, S. 16.

26 Oesterreicher 2007, S. 16.

3. Purismus, Sprachkultur und -politik in Italien, Frankreich und Deutschland

3.1. Ästhetische Implikationen

3.1.1. Italien

Volkssprachliche Normierungsbestrebungen im frühneuzeitlichen Europa erscheinen in Texten, die sprachliche und linguistische, poetologische und ästhetisch-literarische Ebenen aufs Engste verknüpfen, etwa in Pietro Bembos *Prose della volgar lingua* (1528), Baldassar Castigliones *Il libro del Cortegiano* (1527) oder Niccolò Machiavellis *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (entst. 1524/1525; publ. 1730).[27] In diesen – in Form eines Dialogs geschriebenen – Werken werden verschiedene Normentwürfe für die italienische Schriftsprache präsentiert und dabei die Bedeutung ästhetischer Qualitäten (etwa der *eleganza* und *naturalezza* oder der *sprezzatura*) für literarische und soziale Kommunikation und Interaktion reflektiert. Im Sinne des praxeologischen Modells des Sonderforschungsbereichs *Andere Ästhetik* werden also Ideale der Sprache, die ihrerseits auf Idealen der Dichtung beruhen, verhandelt (man denke nur an den Petrarkismus im Falle Bembos)[28] und diese dadurch zu Idealen der Interaktion, zu sozialen Normen, gemacht, welche wiederum die Selektion bestimmter literarischer Formen und Traditionen unterstützen oder gar bedingen.

Derartige Texte sind zunächst einmal wichtige Orte der *Questione della lingua*, der frühneuzeitlichen gelehrten Diskussion um die Selektion *einer* sprachlichen Varietät, *einer* Norm aus der reichen Vielfalt der *volgari*, die im Italien des Mittelalters und der Renaissance zur Verfügung standen.[29] Dabei wird nach einer konzeptionell und medial präzise definierten Varietät gesucht: nach einer überregionalen, prestigeträchtigen Sprache für die Domäne der konzeptionellen Schriftlichkeit, der kommunikativen Distanz.[30] Es wird nach einer eleganten, schönen und klaren, mit anderen Worten, nach der idealen Sprache für die Literatur gestrebt. Allerdings konkurrieren in der *Questione della lingua* verschiedene Optionen, die bekanntlich alle diastratisch ähnlich markiert sind: Prestigeträchtig und daher imitationswürdig ist in allen alternativen Normmodellen die Sprache der hohen und gebildeten Schichten. Diese Modelle unterscheiden sich jedoch auf der diatopischen Ebene (ob sich ein vorgeschlagenes Modell auf eine besondere geo-

27 In diesem Abschnitt wird wiederholt auf Dessì Schmid 2020 Bezug genommen.

28 Vgl. hierzu Regn 2004; zum Petrarchismo Bembos und in Italien vgl. u. a. Hempfer 2001; Bernsen / Huss 2011; Jossa 2015; Kablitz 1993; Nelting 2011; Robert 2001; zu Bembos ‚philologischer' Arbeitsweise und zum Thema der Kanonisierung vgl. Patota 2017; Mehltretter 2009; zur Rezeption des Petrarkismus bei Du Bellay und in Frankreich vgl. u. a. Keller 2009; Robert 2012; Nazarian 2013.

29 Vgl. u. a. Marazzini 1994; Marazzini 2000; Serianni / Trifone 1993/1994; Vitale 1978.

30 Vgl. Koch 1988; Koch / Oesterreicher 2011.

graphische Region bezieht oder eklektische und dadurch überregionale Kriterien bevorzugt) und auf der diamesischen Ebene (ob ausschließlich nach einer Sprache für die Domäne der konzeptionellen Schriftlichkeit oder aber auch für diejenige der Mündlichkeit gesucht wird, ob nur Autoren und Autorinnen von Literaturtexten oder auch gebildete Sprecher und Sprecherinnen als imitationswürdig angesehen werden).

Eine wichtige in dieser Diskussion zur Verfügung stehende Option stellt diejenige Castigliones dar: die nah am höfischen mündlichen Gebrauch und daher diatopisch schwach markierte und eklektische Varietät der *lingua cortigiana*. Es handelt sich um einen Normvorschlag, der im politisch und kulturell plurizentrischen Italien keinen Erfolg haben wird – anders als in Frankreich, wo der *eine* Pariser Hof stets eine bestimmende Rolle in sprachlichen Fragen spielen wird. Bembos *Prose della volgar lingua* enthalten hingegen einen weiteren diatopisch stark markierten Normvorschlag, der sich an der Schriftlichkeit der *Corone* orientiert, der großen florentinischen Autoren des 14. Jahrhunderts. Bembo vertritt in den *Prose* – in der Figur seines Bruders – ein archaisches sprachliches Modell, das auf dem für ihn zentralen Prinzip der *imitatio auctorum* basiert.[31] Die gleiche diatopische Markierung charakterisiert auch Machiavellis Vorschlag in seinem *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, der jedoch das moderne, zeitgenössische *volgare fiorentino* bevorzugt. Vorteilhafter erscheint Bembos Modell, verglichen mit dem Machiavellis und Castigliones, bezüglich eines wichtigen pragmatischen Aspektes: Weil es in angesehenen älteren Texten relativ gut definiert und fixiert ist und keinem ständigen historischen Wandel unterliegt, bietet es sich für eine einfache und rasche Reproduktion und Multiplikation an. Ein Aspekt, den der venezianische Verleger und Freund Bembos, Aldo Manuzio, nicht ignorieren kann und der sich als zentral erweist – gerade in einem Italien, in dem das Buch immer mehr zum virtuellen Ort der Kultur wird und somit seinerseits zur Einschränkung der kulturellen Rolle der Höfe beiträgt.[32] In einem politisch fragmentierten, kleinstädtischen Land lässt sich parallel zu dieser Entwicklung auch ein Verfall des Modells des Hofes beobachten, das an anderen Orten Europas zur gleichen Zeit floriert. So erscheint auf verschiedenen Ebenen verständlich, warum dem eklektischen, mündlichen, schwierig festzuhaltenden höfischen Modell Castigliones (der in seinem Werk auch einen hervorragenden Einblick in andere Normierungsfelder der frühneuzeitlichen Kultur gibt) gerade in Italien weniger Erfolg zuteil wird – und warum Bembo das literarisch angesehene schriftliche Modell der *Corone* wählt. Bembo erkennt die kulturelle Reichweite der florentinischen Literatur und fordert ihre Erhebung zur Sprache der *italienischen* Literatur, zur italienischen

31 Andreas Kablitz (1999, S. 137) betont, dass die Entscheidung Bembos zugleich eine Strategie zur Selbstdarstellung und damit zur Gewinnung von Autorität darstelle. Auch folgt Bembo damit jenem Modell, das er im Briefwechsel mit Gianfrancesco Pico della Mirandola (1517) für das Lateinische etabliert hatte, vgl. Robert 2001.

32 Vgl. Mehltretter 2009; Trifone 1993, S. 427.

Sprache *tout court* – zu einer Sprache, die geeignet ist, in Konkurrenz zum Lateinischen zu treten und in Europa Modelle des Klassizismus und der – italienischen – Renaissance einzubringen.[33]

Derartige Werke können nicht zuletzt auch als erste Zeugnisse der Emergenz eines genuinen, wenn auch noch sehr allgemein definierten ‚sprachpuristischen Diskurses' in der Frühen Neuzeit betrachtet werden: Sie sind – zumal durch ihre literarisch-dialogische Form, den performativen Charakter und die Situierung am Hof – Zeugnis der Herstellung eines neuen Zusammenhangs zwischen lexikalischen, grammatikalischen, ideologischen und gesellschaftlichen Normvorstellungen. Gerade von dieser sozialen Praxis und Situierung her werden nun nicht nur sprachliche, sondern auch ästhetische Grundanliegen neu formuliert. Allerdings stellen diese Werke insofern ungewöhnliche Orte der ästhetischen Reflexion dar, als sie keine prototypisch poetischen oder poetologischen Texte sind: Bembos *Prose della volgar lingua* stellen einen Sprachtraktat dar, der aber auch eine der ersten und wichtigsten Grammatiken der zukünftigen italienischen Sprache enthält; bei Castigliones *Cortegiano* handelt es sich um eine Art Handreichung, welche Kommunikations- und Benimmregeln enthält, die bestimmen „di che sorte debba esser colui, che meriti chiamarsi perfetto cortegiano, tanto che cosa alcuna non gli manchi" (*Il libro del Cortegiano*, I).[34] Sie erlauben somit nicht zuletzt, Fragen der Migration sprachpuristischer Argumentationsfiguren zwischen Fachtexten und literarischen Texten nachzugehen.

3.1.2. Frankreich

Als bekannteste Zeugnisse eines innereuropäischen Transfers des (sprach)puristischen Diskurses in der Frühen Neuzeit können Texte wie Joachim Du Bellays *Deffence, et Illustration de la Langue Francoyse* (1549), François de Malherbes *Commentaire sur Desportes* (1606) und Claude Favre de Vaugelas' *Remarques sur la langue françoise* (1647) betrachtet werden. Zum einen stellen sie die ideale Grundlage für eine vergleichende Untersuchung verschiedener Autoren und Autorinnen und Positionen in der sehr lebendigen und stark durch puristische Züge geprägten Sprachdiskussion am Pariser Hof dar; zum anderen erlauben sie, neben den erklärten sprachlichen und literarischen Absichten solcher Diskussionen und deren institutionellen Vertretern auch diejenigen Aspekte zu betrachten, welche auf die sozialen Praktiken abzielen und mehr oder weniger explizite Akte der Sprachreinigung betreffen. Die Voraussetzung für den damit verbundenen innereuropäischen Transfer bietet die Verabsolutierung und Ideologisierung von Bembos Modell des *Fiorentino arcaico delle Corone* durch das lexikographische Werk der *Accademia della Crusca* in Italien, welche – wie unten zu sehen sein wird – einen auf strenge Selek-

33 Vgl. Dessì Schmid 2017.

34 Castiglione: Il libro del Cortegiano, S. 9.

tion des Wortschatzes basierenden Sprachpurismus verfolgt, der Maßstäbe auf europäischer Ebene setzt und ein Exportprodukt mit weitreichendem Einfluss in Frankreich wie auch in Deutschland werden wird – wenn auch jeweils in sehr unterschiedlicher Weise.

Allerdings zielen die Normierungsbestrebungen in Frankreich von Anfang an auf einen anderen Aspekt der diamesischen Variationsdimension ab: Anders als in Italien soll eine Sprache als Norm dienen, die in *allen* Domänen der Kommunikation effizient ist, also nicht nur in denen der Distanz, sondern auch in denjenigen der kommunikativen Nähe.[35] Dies bedeutet, dass sie selbstverständlich der Literatur, der Domäne der konzeptionellen Schriftlichkeit zu Diensten steht, gleichzeitig jedoch auch nah am – reinen, prestigeträchtigen – mündlichen Gebrauch des Hofes sein soll. Der Sprache des Hofes – noch genauer: der am Pariser Hof gesprochenen Sprache – soll nämlich aus einem politisch wichtigen Grund weiteres Prestige verliehen werden. Denn wenn einerseits die kulturellen Hochleistungen Italiens in Kunst, Architektur und höfischem Leben in Frankreich anerkannt werden, zeigen sich andererseits auch evidente Schwierigkeiten bezüglich der Akzeptanz der politischen und sprachlichen Italianisierung des französischen Hofes.[36] Hierin könnte einer der Gründe liegen, weshalb die deutlich puristisch geprägte französische Sprachfrage radikalere und stärker von politischen Motiven geleitete Züge annimmt als die (gelehrt geprägte) italienische und nicht zuletzt sehr stark an andere Normierungsfelder der frühneuzeitlichen Kultur gebunden zu sein scheint: Schon die Gründung des *Collège de France* (1530) und die *Ordonnance de Villers-Cotterêts* (1539) zeugen von einem offiziellen, d.h. einem höfisch-königlichen Interesse am *langage maternel françois*. Bereits in einer frühen Phase der sprachlichen Normierungs- und Normalisierungsbestrebungen kann also von einer entschiedenen und konsequenten Sprachpolitik in Frankreich gesprochen werden. So ist auch nur im höfisch-politischen Kontext etwa die Arbeit des Hofdichters François de Malherbe für die neue Sprache der französischen Dichtung – für eine neue Ästhetik der Dichtung – denkbar.

Eine weitere zentrale und ebenfalls weniger durch rein ästhetisch-literarische Interessen als durch sprachliche und sprachpolitische Belange geleitete Institution wird erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gegründet.[37] Durch die von Richelieu gewollte und mit politischen Absichten geführte *Académie française*[38] werden die Normie-

35 Vgl. Koch / Oesterreicher 2011.

36 Vgl. Dessì Schmid / Hafner 2016. Eine ähnliche Situation kann wiederholt im Laufe der Geschichte der zwei Länder beobachtet werden, man denke nur an die Debatte um den *génie de la langue*, vgl. dazu u.a. Christmann 1977; Dessì Schmid 2003; Gensini 1989; Rosiello 1965.

37 Allerdings gab es private Zirkel (auch in Paris vgl. dazu Brunot 1909, S. 31), die sich Fragen der Sprache und Literatur widmeten (und sich somit um Sprachpflege kümmerten). Diese orientierten sich in der Regel am neuen, ‚klaren' und ‚ungeschmückten' Sprachideal Malherbes.

38 Mit der Bindung des Zirkels von Valentin Conrart, aus dem die *Académie* entsteht, an den Hof gelingt es Richelieu, die französische Sprache sowie ihren (geregelten) Gebrauch in staatliche Hände zu legen: „[...] l'amical cénacle va être confisqué par le pouvoir" (Seguin 1999, S. 233).

rung und die Normalisierung des Französischen sowie dessen sukzessive Verbreitung in Europa zu staatlichen (höfischen) Zielen erklärt.[39] Deutlich wird auch hier, wie das autologische Feld der Sprachreflexion von seinen heterologischen Beweggründen bestimmt wird und mit diesen interagiert. Die konsequent eingesetzte Strategie zur Verfolgung dieser Ziele ist dabei eine äußerst puristische: das Beseitigen des Unreinen, des sprachlichen Abfalls, der *ordures*. Wie die *Cruscanti* vertreten die *Académiciens* – renommierte Gelehrte der Epoche – eine puristische Auffassung der Sprache, die eine strenge Selektion der Basis der Norm anstrebt. Sie stellen jedoch das Prinzip des *bon usage*, des „Maistre des langues, celuy qu'il faut suivre pour bien parler, et pour bien escrire"[40], dem Prinzip der Imitation eines archaischen Sprachmodells gegenüber. Gerade bei Vaugelas' Normvorschlag, den er in seinen *Remarques* formuliert, lassen sich die Hauptzüge der französischen Sprachpolitik erkennen und auf dieser Basis umreißen: Als Normmodell soll diejenige Varietät gewählt, kodifiziert und implementiert werden, die im 17. Jahrhundert hochgradig prestigeträchtig und als unverzichtbarer Aspekt des guten Benehmens (*bienséance*) angesehen wird. Die Reinigung der Sprache vom *mauvais usage*, d.h. von den Varietäten der ‚niedrigen Schichten' und den Varietäten aller anderen Orte mit Ausnahme des unvergleichlichen Pariser Hofs, versteht Vaugelas – und mit ihm die anderen Akademiker – als wichtigste Aufgabe.

Nicht nur inhaltlich spielt das in Form von thematisch gruppierten ‚Anmerkungen' geschriebene Werk Vaugelas' eine zentrale Rolle in der Standardisierungsgeschichte des Französischen. Es könnte paradox erscheinen, dass es einem der erfolgreichsten Kodifizierungswerke der französischen Sprachgeschichte – zumindest formal – an Systematizität fehlt und die *Remarques* also eine Art Anti-Grammatik darstellen.[41] Das lässt sich besser nachvollziehen, bedenkt man Folgendes: „Vaugelas refusait tout ce qui était ‘grammaire' en bonne et due forme. Il ne voulait pas être confondu avec ces raisonneurs qui spéculent sans prêter attention à la réalité; pour lui, rien n'etait plus important que l'usage."[42]

39 Vgl. Dessì Schmid / Hafner 2016.

40 Vaugelas: Remarques, S. 67.

41 „Les Remarques sur la langue française ne sont en apparence qu'un recueil décousu d'observations sur des points isolés et parfois infimes de morphologie et de syntaxe, de prononciation et d'orthographe, de vocabulaire et de style; mais elles sont sous-tendues par une doctrine qui, pour être peu voyante et avoir des contours parfois flous, n'en est pas moins très ferme dans ses fondements" (Marzys 2009, S. 15).

42 Siouffi 2007, S. 686.

3.1.3. Deutschland

Charakteristisch für die deutsche Purismusdebatte[43] wie für die deutsche „Spracharbeit“[44] insgesamt ist ihre internationale und interkulturelle Perspektive. Einerseits werden sprachtheoretische Normierungsmodelle aus den europäischen Literatursprachen – v. a. Neulatein, Niederländisch, Italienisch, Französisch – breit rezipiert (autologische Seite). Auf der heterologischen Seite nimmt eine identitätspolitische Debatte an Fahrt auf, die sich gegen die unreflektierte Nachahmung französischer Kultur, Literatur und Sprache richtet. Puristische Bestrebungen in der Volkssprache entstehen Mitte des 15. Jahrhunderts mit der Rezeption des italienischen Frühhumanismus im deutschen Süden und Südwesten.[45] Die Kritik an Sprachmengerei und Übernahmen aus fremden Idiomen wird im 16. und 17. Jahrhundert zu einem breiten Argumentationssystem, der sogenannten „Alamode-Kritik“.[46] Wie in Italien und Frankreich stehen diastratische Argumente und „Dignitätserörterungen“[47] im Mittelpunkt. Es geht um das Prestige der Sprache, der Dichtung, der Nation. Die Apologie der Volkssprache stützt sich auf ein seit dem Humanismus etabliertes Argumentationssystem, das von der Rezeption der *Germania* des Tacitus ausgeht.[48] Andererseits schließt man an den humanistischen Diskurs um Krise und Verfall der Beredsamkeit (*corrupta eloquentia*) an.[49]

Beide Argumentationssysteme fließen zusammen in Martin Opitz’ früher Programmschrift *Aristarchus sive de Contemptu Linguae Teutonicae* (1617).[50] Opitz geht von der Diagnose des allgemeinen Sprachverfalls aus, der bereits das Griechische und das Lateinische erfasst habe. Nun beginne auch das Deutsche, seine unverfälschte Art zu verlieren:

> Interim purissima et â peregrino squalore libera hactenus lingua mutat, et in miras loquendi formulas degenerat. Monstra vocabulorum et carcinomata irrepunt occulte, ad quae genuinus aliquis Germanus quandoque vix indignationem, quandoque nauseam vix tenet. Dicas in sentinam durare hanc linguam, ad quam reliquarum sordes torrente promiscuo deferantur. Nulla ferme periodus est, nulla interpunctio, quae non ascititium quid redoleat. Jam à Latinis, jam Gallis, Hispanis etiam ac Italis mutuamur, quod domi nascitur longe elegantius.[51]

43 Den besten Gesamteindruck für die Frühe Neuzeit bietet die kommentierte Anthologie von Jones 1995.
44 Hundt 2000; Gardt 1994; Gardt 1999.
45 Bamberger / Robert 2022.
46 Robert 2022a; zum Verhältnis von Literatur und sozialer Praxis im Alamode-Diskurs Ajouri 2020, hier bes. S. 229–369 (zu Moscherosch).
47 Hafner / Kocher 2005, 496.
48 Krebs 2005; Mertens 2004; Müller 2001.
49 Kühlmann 1982, bes. S. 85–112.
50 Robert 2004; Robert 2007; Seidel 1994.
51 Opitz: Lateinische Werke, Bd. 1, S. 70, 72.

> Inzwischen verändert sich diese reinste und von fremdem Schmutz bislang freie Sprache und entartet in sonderbare Ausdrucksweisen. Ungeheuer und Geschwüre von Wörtern schleichen sich im Verborgenen ein, bei denen ein echter Deutscher bald kaum seine Empörung, bald kaum seinen Ekel zurückhalten kann. Man kann sagen, dass diese Sprache zur Kloake wird, in die sich auch in wahllosem Strom der übrige Unrat ergießt. Fast keinen Satz gibt es, keine Interpunktion, die nicht nach Fremdem schmeckt. Bald entlehnen wir von den Lateinern, bald von den Franzosen, Spaniern auch und Italienern, was doch zu Hause weit eleganter entsteht (Übers. J.R.).

Opitz' Ausführungen machen deutlich, wie das autologische Feld der Sprachreflexion zunehmend von heterologischen Motivationen bestimmt wird. Stilfragen ziehen Reinheits- und Reinigungsphantasmen nach sich.[52] Die wahre Eleganz liegt in der Natur des Deutschen verborgen, sie muss nicht von außen geholt werden. Die Aufnahme von Fremdwörtern gefährdet sogar den Sprach-Körper. Opitz nutzt die rhetorische Form der *declamatio* zu einer Kampfparänese, die in den Appell zur Pflege und Kultivierung des Deutschen mündet: ‚Wie wenige finden sich unter uns, die den Mut hätten, diese Sprache entweder zu beschützen oder zu kultivieren.' (Übers. J. R.)[53] In seinem Reformprogramm setzt Opitz diese Kultivierung auf zwei Wegen um. Einerseits durch seine wegweisende Poetik, das *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624),[54] andererseits durch konkrete eigene Modelle der neuen Dichtung, die er in seinen *Acht Büchern Deutscher Poematum* (1625) bereitstellt.[55] Sie beruhen zum großen Teil auf Übersetzungen aus dem (Neu-)Lateinischen, Niederländischen, Italienischen und Französischen.[56] Das *Buch von der Deutschen Poeterey* zeigt den engen Zusammenhang zwischen Spracharbeit und Dichtungslehre. Der Purismus spielt dabei eine fundierende Rolle: Die Reinheit der Sprache (*puritas*) muss der ‚Zierlichkeit' (*elegantia*) vorausgehen:

> Die ziehrligkeit erfodert das die worte reine vnd deutlich sein. Damit wir aber reine reden mo̊gen / sollen wir vns befleissen deme welches wir Hochdeutsch nennen besten vermo̊gens nach zue kommen / vnd nicht derer o̊rter sprache / wo falsch geredet wird / in vnsere schrifften vermischen [...].[57]

52 Burschel / Marx 2011; Burschel 2014.

53 Opitz: Lateinische Werke, Bd. 1, S. 68.

54 Seidel 2022; Wels 2018; Robert 2007.

55 Die Sammlung war ohne Opitz' Beteiligung und Wissen von Julius Wilhelm Zincgref bereits 1624 in Straßburg publiziert worden.

56 Die interkulturellen Schwierigkeiten bei der Einbürgerung des Petrarkismus in Deutschland werden dabei gewöhnlich unterschätzt, wie Opitz' Übersetzungen der Veronica Gambara zeigen (vgl. Robert 2019).

57 Opitz: Poeterey, S. 35.

Sprachmengerei und -vermischung werden dieses Mal durch das Mittel der Parodie entlarvt:

> So stehet es auch zum hefftigsten vnsauber / wenn allerley Lateinische / Frantzősische / Spanische vnnd Welsche wőrter in den text vnserer rede geflickt werden; als wenn ich wolte sagen:
>
> *Nemt an die courtoisie, vnd die deuotion,*
> *Die euch ein cheualier, madonna, thut erzeigen;*
> *Ein handvol von fauor petirt er nur zue lohn /*
> *Vnd bleibet ewer Knecht vnd seruiteur gantz eigen.*[58]

Gerade in den satirischen Ausfällen zeigt sich, wie die autologische Frage des ‚guten' Stils durch heterologische Motivationen beeinflusst wird. Reine Sprache wird zur ästhetischen Reflexionsfigur der Sprachpolitik. Ausgehend von Opitz bilden Praktiken der Spracharbeit und Strategien der Sprachpolitik die Grundlage nahezu aller folgenden Dichtungslehren (z.B. bei Clajus, Buchner, Schottelius, Harsdörffer).[59] Auch Opitz' Dichtungen haben sowohl autologische als auch heterologische Funktionen: Auf der autologischen Seite sind sie Prototypen und Modelle einer volkssprachlichen Dichtung, die normative Verbindlichkeit beanspruchen, *imitatio* generieren und durch Reihenbildung literarische Genealogien begründen. Dies lässt sich – um nur zwei Beispiele zu nennen – an Opitz' Übersetzung von Petrarcas Sonett RVF 132 („S'Amor non è")[60] oder an der Corydon-Ekloge[61] gut zeigen. Auf der heterologischen Seite sind Opitz' Texte in vielfältige soziale Praktiken, Lebensvollzüge und Diskurse eingebettet. Sie dienen vor allem der kulturellen Selbstvergewisserung (patriotischer Diskurs), der Reflexion gesellschaftlicher Ausdifferenzierungsprozesse (z.B. Hof- und Alamode-Kritik),[62] der sprachlichen Einübung moralischer oder ‚ziviler' Fertigkeiten und Verhaltensweisen oder der religiösen Erbauung, Tröstung, Paränese usw.

Insgesamt sind Dichtkunst und Spracharbeit auch in Deutschland heterologisch rückgebunden. Am deutlichsten tritt dies im sprachpatriotischen Diskurs, insbesondere in der Metaphorologie zu Tage, teilweise in drastischer Form. Dass die reine und ursprüngliche deutsche Sprachnatur durch die Invasion fremder Wörter existentiell bedroht sei, ist alles andere als ‚bloße' Topik.[63] Hier spiegeln sich Erfahrungen, Ängste und Imaginationen aus der unmittelbaren Lebenswelt; die deutsche Sprachdebatte ist zugleich Fortsetzung des Dreißigjährigen Krieges und der Versuch, durch die Besinnung

58 Opitz: Poeterey, S. 35.
59 Zur Poetik des 17. Jahrhunderts vgl. Stockhorst 2008; Wels 2009; Wesche 2004.
60 Aurnhammer 2006.
61 Robert 2016.
62 Zur poetologischen Dimension der Hofkritik vgl. Robert 2020.
63 Gardt 1994, S. 109–115.

auf eine gemeinsame Sprachkultur die Antagonismen des konfessionellen Bürgerkrieges zu überwinden.[64] Diese außerordentliche Reichweite sprachreflektierender bzw. puristischer Anliegen ist – mit all ihren Widersprüchen zwischen „Gallophilie" und „Gallophobie",[65] wie sie die Alamode-Debatte zeigt – für die Frühe Neuzeit in Deutschland charakteristisch. Aufs engste ist sie dabei mit ästhetischen und poetologischen Überlegungen verbunden.

3.2. Purismus und Praxeologie – drei Beispiele

3.2.1. Lexikographie und Ästhetik – Das Wörterbuch der *Crusca*

Die vieldiskutierten Fragen, ob ein Normmodell schon deshalb ‚puristisch' ist, weil es sprachlich archaisch auf dem Prinzip der *imitatio* basiert, und ob und inwiefern Bembos *Prose* als ein puristisches Werk angesehen werden können, haben bis heute ihre Relevanz nicht verloren. Um diese mit neuer Kraft anzugehen, hilft es, das Werk Bembos aus zwei Perspektiven zu betrachten, die in ständigem dynamischem Verhältnis zueinander stehen: einerseits aus derjenigen des literarischen Grundanliegens seines Strebens nach einer reinen Sprache („la fiorentina lingua più regolata [...], più vaga, più pura"),[66] andererseits aus der Perspektive der institutionellen Anwendung des in seinen Schriften enthaltenen Normierungsmodells und deren Konsequenzen für die literarische Praxis. Denn der Erfolg von Bembos Modell der *Corone*, seine Aufnahme in die programmatischen Schriften, institutionellen Praktiken und insbesondere in die lexikographische Arbeit der *Accademia della Crusca*, bedeutet zugleich, wie zu sehen sein wird, die radikale Transformation des Modells.

Die vielleicht bekannteste und einflussreichste Akademie der Frühen Neuzeit, die *Accademia della Crusca*, entsteht aus den Treffen eines Freundeskreises gelehrter Florentiner, der *brigata dei crusconi,* der ‚Schar der groben Kleie'. Ihre Gründung erfolgt weder in institutioneller Absicht, noch kann sie als erstes Zeugnis der Akademiebewegung in Italien angesehen werden.[67] In Italien – „la terre promise des Académies"[68] – existieren in der Tat bereits mehrere, mehr oder weniger gelehrt ausgerichtete und mehr oder weniger an Fragen der Sprache interessierte Sozietäten, die als Produkte höfischer gelehrter Diskussionen betrachtet werden können und diese über weite Teile des Landes dokumentieren. Die Treffen der *brigata dei crusconi* in den Jahren 1570–1580 hatten zunächst das spielerische Reden über Themen von geringer Bedeutung, die *cruscate*, zum

64 Die Wechselwirkungen zwischen Krieg und Literatur – *Mars* und *Ars* – verfolgt anregend Kaminski 2004.

65 Meier 2011.

66 Bembo: Prose delle volgar lingua, S. 32.

67 Vgl. hierzu Dessì Schmid / Hafner 2016.

68 Charlier 1935, S. 231.

Ziel.[69] Gerade diese heiteren Ziele sollten mit der Zeit einer Sprachakademie das Feld überlassen, die – durch ihr Symbol (*il frullone*), genauer gesagt durch ihre gesamte an der Metaphorik von Getreideanbau und -verarbeitung ausgerichtete Symbolik begleitet und inspiriert – eine größere Revolution nach sich zog: Mit dem Beitritt Lionardo Salviatis zur *Accademia della Crusca* im Oktober 1582 geht man daran, in sprachlichen Fragen die Kleie (eben die *crusca*) vom Weizen zu trennen, die Sprache also zu bereinigen und ‚aus-zusieben'. Mit solchen puristisch-philologischen Operationen hat Salviati, der bald eine der zentralen Figuren der *Crusca* wird, große Erfahrung: Noch vor seiner Aufnahme in die *Accademia* hatte er sich mit der *rassettatura* von Boccaccios *Decameron* beschäftigt, einer Arbeit, die, wie Marazzini mehrfach betont,[70] in die lexikographische Arbeit der *Accademia* mündet und diese bestimmt. Gerade die Arbeit am *Vocabolario degli Accademici della Crusca* als Kodifizierungswerk wird sich als die wichtigste Aufgabe der *Cruscanti* erweisen.

Bembo fordert in den *Prose della volgar lingua* die Erhebung der ‚reinen Sprache' – der Lyrik Petrarcas und der Prosa Boccaccios – zur Sprache der italienischen Literatur. Wenn sich nun die *Accademici* in ihrer Kodifizierungsarbeit seine Thesen zu eigen machen, gehen sie allerdings mit Lionardo Salviati weit darüber hinaus: Das ästhetische, auf *imitatio auctorum* basierende qualitative Selektionsprinzip des Normmodells Bembos wird nämlich in einem Ausmaß und in einer Weise generalisiert, dass gerade einer seiner prägendsten Züge, der alles durchdringende *Petrarkismus*, außer Kraft gesetzt wird.

Salviatis Generalisierung des *imitatio*-Prinzips, d.h. seine Übertragung von den *Corone* auf das gesamte 14. Jahrhundert, bedeutet nicht nur die Kreation des Mythos des *Trecento* als goldenes Zeitalter, sondern auch die Umsemantisierung des ästhetisch-literarischen Grundanliegens Bembos in seiner Suche nach Sprachreinheit. Das Werk Salviatis kann daher als Geburtsurkunde eines in einem prototypischen Sinne verstandenen Purismus aufgefasst werden: Jede sprachliche Produktion des *Trecento* wird – unabhängig von ihrer ästhetischen Qualität und dem Ansehen ihres/r Autors/in – für ‚rein' erklärt.

Im Vorwort des *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, dem *A' lettori* – einem Text, der das Kriterium des ‚anderen Ortes', einer für ästhetische Fragestellungen ungewöhnlichen Quelle, in besonderer Weise erkennen lässt – wird diese radikale Ausprägung des Sprachpurismus sichtbar:

> Nel compilar il presente Vocabolario [...] abbiamo stimato necessario di ricorrere all'autorità di quelli scrittori, che vissero, quando questo idioma principalmente fiorì, che fu [...] dall'anno del Signore 1300 al 1400 poco più, o poco meno: perché [...] gli scrittori [...] dal 1400 avanti, corroppero non piccola parte della purità del favellare di quel buon secolo.[71]

69 Damit reflektieren die *cruscate* die Haltung der Renaissance und des Frühbarocks dem Komischen und Grotesken gegenüber.

70 Vgl. etwa Marazzini 2011, S. 118.

71 Vocabolario degli Accademici della Crusca, A' lettori, 1612, 6.

> Bei der Zusammenstellung des vorliegenden Wörterbuchs haben wir es für notwendig erachtet, auf die Autorität jener Autoren zurückzugreifen, deren Leben in die hauptsächliche Blütezeit dieser Sprache fiel, das heißt etwa von 1300 bis 1400: Die Autoren nach 1400 verdarben nämlich einen nicht geringen Teil der Reinheit der Sprache dieses hervorragenden Jahrhunderts. (Übers. S.D.S.)

Alle Wörter aller florentinischen Autorinnen und Autoren des 14. Jahrhunderts, also nicht nur die Petrarcas und Boccaccios, werden von den *Accademici* konsequent in das Wörterbuch aufgenommen; *alle anderen* – also nicht nur Fremdwörter, nicht nur Wörter aus anderen *volgari*, sondern alle nicht *alt*florentinischen Wörter – werden aufs Strengste ausgeschlossen. Sie seien keine ‚reine Sprache', da spätere Autorinnen und Autoren der Reinheit dieses Jahrhunderts nicht unwesentlich geschadet hätten.

In der Textpassage wird auch die dynamische Wechselwirkung zwischen ästhetisch-literarischer und sozio-kultureller bzw. politischer Sphäre – mit anderen Worten: zwischen autologischer und heterologischer Sphäre – sichtbar: Denn die formalen Qualitäten, die sich aus dem sprachlichen Reinheitsgebot ergeben (etwa Klarheit, Natürlichkeit, Zierlichkeit, Eleganz der Sprache), sowie die Strategien der Autorisierung dieses Ideals sind hier nicht zu trennen von der präskriptiven, selektiven und sprachreinigenden Funktion und der sprachpragmatischen Dimension des Wörterbuchs. In der Analyse anhand des praxeologischen Modells der *Anderen Ästhetik* stellt sich diese Dynamik, die sich analog auch in den französischen und deutschen Sprach- und Kulturräumen beobachten lässt (vgl. 3.2.2. und 3.2.3.), wie in Abb. 1 dar:[72]

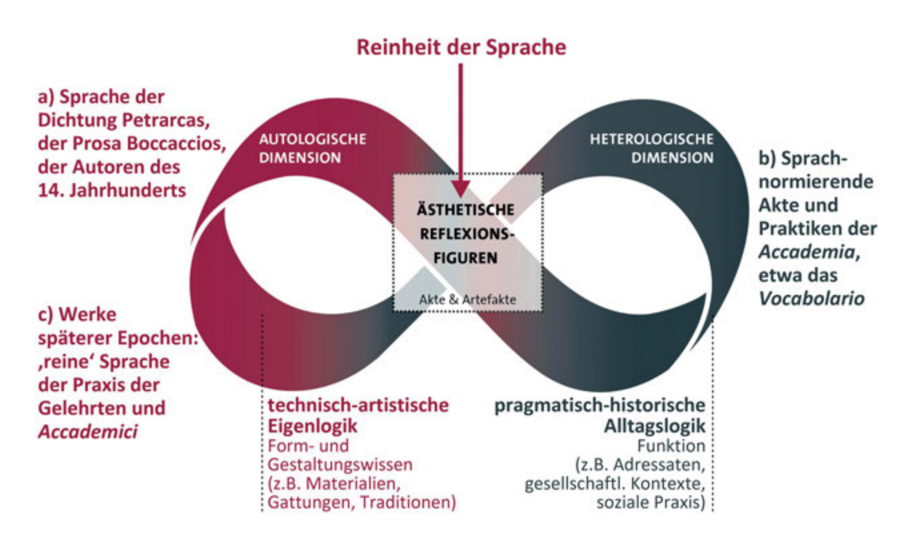


Abb. 1. Das praxeologische Modell der *Anderen Ästhetik* am Beispiel des Vorworts des *Vocabolario degli Accademici della Crusca.*

72 Vgl. dazu den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 26–29.

Die Prosa Boccaccios und die Dichtung Petrarcas, die zum Modell erklärte ‚ganze' Literatur des 14. Jahrhunderts, bilden auf der Seite der artistischen Eigenlogik die Grundlage des sprachlichen Reinheitsideals (vgl. a) in Abb. 1). Dieses konkretisiert sich praktisch in den sprachnormierenden Akten der *Accademia* – hier etwa in einem Wörterbuch, das die programmatischen Sprachideale in konkrete Sprachpraxis implementiert (vgl. b) in Abb. 1). Denn hinter solchen Akten erkennt man die soziale Logik der gebildeten Gesellschaft und, mit ihr, der politischen Macht: Das Wörterbuch ist nicht zufällig Concino Concini gewidmet, dem toskanischen Adligen und wichtigsten Berater Maria De Medicis am französischen Hof (was schon auf dieser Ebene die enge Verbindung zwischen Italien und Frankreich unterstreicht). Auch in der Folge zeigt die erfolgreiche Implementierung des Sprachreinheitsideals der *Crusca* wiederum eine dynamische Wechselwirkung zwischen heterologischem und autologischem Pol: Autoren und Autorinnen späterer Epochen (man denke etwa nur an Ariosts Revision des *Orlando furioso*) werden sich in der künstlerischen Gestaltung ihrer Werke an der ‚reinen Sprache' orientieren, die auf die Praxis der Gelehrten und der *Accademici* zurückgeht (vgl. c) in Abb. 1).

Diese sicherlich nicht umfassende, jedoch exemplarische Darstellung erlaubt es, die ästhetischen Implikationen sowie die historische Relevanz und Reichweite eines Textes wie des *Vocabolario* auf mehreren Ebenen zu beobachten: In einem Wörterbuch wird ein neuer Zusammenhang zwischen grammatikalischen und lexikalischen, ideologischen und gesellschaftlichen Normvorstellungen hergestellt. Zugleich werden gerade von dieser sozialen Praxis her ästhetische Grundanliegen neu formuliert, denn dieses Wörterbuch beeinflusst letztendlich – obwohl man darin zunächst kaum die Behandlung genuin ästhetischer Fragestellungen vermuten würde – das Sprachhandeln zahlreicher Akteure ebenso in ihrer Kommunikation wie auch in ihrem künstlerischen Schaffen und wirkt somit tief in die Alltagswelt hinein. Schließlich fußen auf der Diskussion um die Reinheit der Sprache, wie sie in diesem Text geführt wird, großräumige Verhandlungen: Gerade aus dieser Verabsolutierung, Ideologisierung und Implementierung von Bembos Modell, das aufs Engste ästhetisch-poetologische und sprachnormierende Überlegungen verbindet, entsteht in Italien durch das lexikographische Werk der *Accademia della Crusca* jener Sprachpurismus, der, wie oben angedeutet, Maßstäbe auf europäischer Ebene setzt.

3.2.2. ‚(Anti-)Grammatik' und Ästhetik – Vaugelas' *Remarques*

Was für das *Vocabolario* behauptet wurde, gilt in ähnlicher Weise für die *Remarques sur la langue françoise*: Das Werk Vaugelas' ist aus zwei in dynamischem Verhältnis zueinander stehenden Perspektiven zu betrachten: einerseits aus derjenigen des ästhetischen, (nah- wie distanzsprachlichen) kommunikativen Grundanliegens der Definition der ‚reinen Sprache' als *bon usage*; andererseits aus der Perspektive der institutionellen Anwendung des in diesem Text enthaltenen – puristischen – Normierungsmodells und deren Kon-

sequenzen für die (nicht nur literarische) Sprache und Praxis der späteren Generationen. Ähnlich wie in Italien zeigt sich, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten, der Sprachpurismus in Frankreich als unzertrennliche Verflechtung von literarischen Programmen und Autoritäten, Sprachreflexion und -politik, Normierungsbestrebungen und dem Akademiewesen – und lässt sich somit beispielhaft als Reflexionsfigur im Sinne des praxeologischen Modells auffassen.

Vaugelas' Prinzip des *bon usage*, sein Vorschlag für die Selektion der Varietät, die als Basis für die Norm des Französischen dienen sollte, greift auf sprachliche und literarische, also auf ästhetische Normen zurück, die der Hofdichter Malherbe (ein zentrales Mitglied des berühmten und einflussreichen Kulturzirkels um die Marquise de Rambouillet) in seinem Kommentar zum dichterischen Werk Philippe Desportes', eines der letzten Vertreter der *Pléiade*, formuliert hatte. Dabei zielt Malherbe darauf ab, die Hof- und Dichtungssprache unter verschiedenen Gesichtspunkten zu bereinigen und neu zu gestalten. Insbesondere richtet er sich gegen die zeitgenössischen Autoren und Autorinnen, die sich weiterhin dem großzügig integrierenden Sprachausbauwillen des 16. Jahrhunderts hingeben. Alles, was Du Bellay in der *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* zum Ausbau des Französischen empfohlen hatte, weist Malherbe radikal zurück: Latinismen, Archaismen, Dialektismen, fachsprachlichen Wortschatz und Neologismen. Auf stilistischer wie syntaktischer Ebene strebt er nach *précision, pureté, clarté, ordre* und *élégance*; diastratisch niedrig markierte Elemente insbesondere lexikalischer Natur (die sogenannten *mots bas*) bekämpft er im Namen des Anstandes (vgl. das Ideal der *bienséance*). Wenngleich dies eine Position ist, die Malherbe nicht wenige Gegner einbringt, gehört zu seinen unbestrittenen Verdiensten, auch dafür zu sorgen, dass die höfischen Kreise sich für sprachliche Themen interessieren und damit – neben dem aufstrebenden Bürgertum – zum Träger eines neuen Sprachbewusstseins werden.[73]

In der folgenden Textpassage aus der *Préface des Remarques sur la langue françoise* – erneut ein für ästhetische Fragestellungen untypischer Text – nimmt Vaugelas' Ausprägung des Sprachpurismus, jene Ausprägung, die als typisch für Frankreich gelten wird, ihre Gestalt an. Es ist nämlich nicht unangemessen, mit Marzys[74] zu behaupten, dass die *Préface* weit davon entfernt ist, lediglich die persönliche Einstellung ihres Autors wiederzugeben, sondern vielmehr die beste Beschreibung der – puristisch normierenden – sprachlichen Haltung des 17. Jahrhunderts in Frankreich darstellt:

> 2. Il y a sans doute deux sortes *d'Usages, un bon et un mauvais.* Le mauvais se forme du plus grand nombre de personnes, qui presque en toutes choses n'est pas le meilleur, et le bon au contraire est composé non pas de la pluralité, mais de l'élite des voix, et c'est veritablement celuy que l'on nomme le Maistre des langues, celuy qu'il faut suivre pour bien parler, et pour bien escrire en toutes sortes de stiles, si vous en exceptez le satyrique, le comique, en sa propre et ancienne signi-

73 Vgl. Dessì Schmid / Hafner 2016, S. 386 f.

74 Marzys 2009, S. 16.

fication, et le burlesque, qui sont d'aussi peu d'estenduë que peu de gens s'y adonnent. Voicy donc comme on definit le bon Usage.
3. *C'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'escrire de la plus saine partie des Autheurs du temps.* Quand je dis la Cour, j'y comprens les femmes comme les hommes, et plusieurs personnes de la ville où le Prince reside, qui par la communication qu'elles ont avec les gens de la Cour participant à sa politesse.[75]

2. Zweifellos gibt es zwei Arten *von Gebrauch, einen guten und einen schlechten.* Der schlechte umfasst die große Mehrheit der Personen, er ist beinahe in keiner Hinsicht der beste; der gute hingegen setzt sich nicht aus einer Vielzahl, sondern aus einer Elite an Stimmen zusammen, und er ist wahrhaftig derjenige, den man den Lehrmeister der Sprachen nennt; an ihm hat man sich zu orientieren, möchte man gut sprechen und in allen Stillagen gut schreiben – wenn man von der satirischen, der komischen in ihrer eigentlichen und alten Bedeutung sowie der burlesken absieht, sind diese doch so wenig verbreitet, dass sich nur wenige Menschen mit ihnen beschäftigen. So also definiert man den guten Gebrauch.
3. *Das ist die Redeweise des angesehensten Teils des Hofes, die der Schreibweise der angesehensten Autoren der Zeit entspricht.* Wenn ich vom Hof spreche, verstehe ich darunter sowohl Männer als auch Frauen ebenso wie eine Vielzahl an Personen aus der Stadt, in der der König residiert, haben sie doch aufgrund ihres Austauschs mit dem Hof dessen höfliche Art übernommen. (Übers. S.D.S.)

Die dynamische Wechselwirkung zwischen ästhetisch-literarischer und sozio-politischer, zwischen autologischer und heterologischer Sphäre zeigt sich in dieser Passage sehr deutlich: Die formalen Qualitäten, die sich aus dem Reinheitsgebot ergeben (etwa sprachliche *pureté* und *netteté*), sowie die Strategien der Autorisierung dieses Ideals (der Gebrauch am Hofe, *le bon usage*) sind auch hier von der streng präskriptiven Funktion und der sprachpragmatischen Dimension der *Remarques* nicht zu trennen: Die im Kommentar zu Desportes von Malherbe vorgeschlagenen sprachlichen und literarischen Kriterien bilden auf der Seite der artistischen Eigenlogik die Grundlage des von Vaugelas angestrebten Reinheitsideals (vgl. a) in Abb. 1). Dieses konkretisiert sich in den *Remarques* wie auch in vielen weiteren sprachnormierenden Akten der *Académie*, die die programmatischen Sprachideale in die konkrete Sprachpraxis implementieren (vgl. b) in Abb. 1). Vaugelas' Prinzip des *bon usage* ist durch seine Verankerung in der heterologischen Sphäre gekennzeichnet: Die Hauptrolle spielt hierbei jene Pariser *Cour*, an der die ‚reine Sprache' ideal florieren kann. Denn hier wird jene Sprachvarietät gepflegt und – vor allem – *gebraucht*, die durch den für den Hof typischen Sprachkontakt eine diastratisch hohe Markierung sowie eine diaphasische Ausprägung zeigt und auf Vulgarismen ebenso wie auf Fachsprachlichkeit oder zu hohe Künstlichkeit verzichtet, aber gleichermaßen auf jegliche diatopisch ‚fremde' Markiertheit. So erstaunt keineswegs, dass Vaugelas' Modell des *bon usage* in die programmatischen Schriften und institutionellen Praktiken der ihrerseits der Macht des Hofes verbundenen Akademie

75 Vaugelas: Remarques, S. 68

Zugang findet – und dadurch auch in der individuellen Praxis der Autoren und Autorinnen großen Erfolg hat.[76]

Auch in der Folgezeit zeigt die erfolgreiche Implementierung des Sprachreinheitsideals Vaugelas' wiederum eine dynamische Wechselwirkung zwischen heterologischem und autologischem Pol: Bekanntlich sind die Autoren und Autorinnen des 17. Jahrhunderts – etwa Corneille, Racine und Colletet – in ihrem literarischen Schaffen stark von Vaugelas' Normierungsmodell beeinflusst worden (vgl. c) in Abb. 1).

Näher zu untersuchen wäre allerdings, ob jener *bon usage* tatsächlich dem höfischen mündlichen Gebrauch der Epoche entspricht, oder ob er stärker als bislang angenommen von schriftlichen literarischen Formen und Traditionen bestimmt ist („conformément à la façon d'escrire de la plus saine partie des Autheurs du temps").[77] Vieles ist darüber im Allgemeinen bereits gesagt worden,[78] doch nur wenige Arbeiten haben sich mit einer systematischen Verifizierung dieses Einflusses auf sprachlicher wie auf ästhetischer Ebene beschäftigt, d. h. mit der Frage, ob alle oder nur einige und welche der *Remarques* in der Sprachpraxis angewandt wurden.[79] Dem nachzugehen, bleibt ein Desideratum.

So werden die ästhetischen Implikationen sowie die historische Reichweite eines ‚Fachtextes' wie der *Remarques* evident: In einer – den Charakteristika der Textsorte formal nicht folgenden – Grammatik wird ein neuer Zusammenhang zwischen grammatikalischen und lexikalischen, ideologischen und gesellschaftlichen Normvorstellungen hergestellt. Dann werden gerade von dieser sozialen Praxis her ästhetische Grundanliegen reformuliert, denn die *Remarques* beeinflussen das Sprachhandeln zahlreicher Akteure ebenso in ihrer Kommunikation wie auch ihrem künstlerischen Schaffen und wirken tief in die Alltagswelt hinein. Schließlich lassen sich in der in diesem Werk geführten Diskussion um die Reinheit der Sprache ästhetische Aushandlungen zwischen autologischer und heterologischer Dimension wiederfinden: Gerade in der durch den Hof und seine treue *Académie* geleiteten Implementierung des puristischen Sprachmodells Vaugelas' kristallisiert sich eine weitere Form des Sprachpurismus heraus, die andere, diamesische Akzente setzt.

76 „Le succès du livre fut considérable: une vingtaine d'éditions en moins de soixante ans, plus d'innombrables commentaires et imitations. Toute la littérature grammaticale de la seconde moitié du XVIIe siècle prend Vaugelas pour modèle, ou du moins pour repoussoir" (Marzys 2009, S. 14).

77 Vaugelas fährt wie folgt fort: „4. Toutefois quelque avantage que nous donnions à la Cour, elle n'est pas suffisante toute seule de servir de reigle, il faut que la Cour et les bons Autheurs y concourent, et ce n'est que de cette conformité qui se trouve entre les deux, que l'Usage s'establit" (Vaugelas: Remarques, S. 68).

78 Vgl. Ayres-Bennet 1987; Blochwitz 1968; allgemein Chaurand 1999; Rey / Duval / Siouffi / 2007.

79 Vgl. Braun 1933; Aulich 2017.

3.2.3. Sprachakademie und *Gesprächspiel* – Georg Ph. Harsdörffer und die *Fruchtbringende Gesellschaft*

1617 wird in Weimar die *Fruchtbringende Gesellschaft*, später auch nach dem Symbol der Gesellschaft *Palmorden* genannt, gegründet.[80] Sie besteht zunächst aus kaum mehr als dem Gründer und Stifter Ludwig von Anhalt-Köthen (1579–1650) und seiner Entourage. Der Palmorden sollte das Modell für die folgenden Gründungen wie z.B. die *Deutschgesinnte Genossenschaft* (gegründet 1642/1643 in Hamburg), den *Pegnesischen Blumenorden* (gegr. 1644 in Nürnberg) oder die *Aufrichtige Tannengesellschaft* (gegr. 1633 in Straßburg) abgeben.[81] Die *Fruchtbringende Gesellschaft* verfolgt von Anfang an eine sprachpuristische Linie. Reinheit der Sprache wird zur ästhetischen Reflexionsfigur am Schnittpunkt von Spracharbeit (autologische Sphäre) und Kulturpolitik (heterologische Sphäre). Der 1622 gedruckte *Bericht* (d.h. Programm) der *Fruchtbringenden Gesellschaft* unterstreicht, „daß man die Hochdeutsche Sprache in jhrem rechten wesen und standt / ohne einmischung frembder ausländischer wort / auffs möglichste und thunlichste erhalte / und sich so wol der besten aussprache im reden / als der reinesten und deutlichsten art im schreiben und Reime-dichten befleissige“.[82] Damit werden vier eng verbundene Ziele benannt: (1) eine ‚konservative‘ Besinnung auf die (unveränderliche) Sprachnatur des Deutschen, die es (2) von externen Spracheinflüssen zu reinigen bzw. rein zu ‚erhalten‘ gelte. Dieses Ziel solle (3) diamesisch universal gelten, für orale wie skripturale Kommunikation, aber auch und gerade (4) für die literarische Produktion, die zum entscheidenden Motor der Spracharbeit werden sollte.

Auch hier gilt es zunächst, die patriotischen Töne nicht falsch zu interpretieren. Die deutsche Purismus-Debatte verband in paradoxer Weise Aneignung und Abgrenzung. Es ging nicht um eine Ausschließung des Anderen (d.h. der hegemonialen französischen Kultur, Sprache und Literatur), sondern um dessen effektive Aneignung, Übertragung und Anverwandlung. Der *Bericht* verweist ausdrücklich auf die „unterschiedene[n] *Academien*, die in frembden Landen zu […] nützlicher ausůbung jedes Volcks Lands sprachen auffgerichtet“ worden seien.[83] Daher wolle man nun auch in Deutschland eine „sothane Gesellschaft zu erwecken und anzustellen [suchen] / darinnen man in gut rein deutsch reden / schreiben […]“, propagieren wolle.[84] Die Spracharbeit erweist sich als Teil eines kulturellen Aushandlungsprozesses. Schon der Gedanke der Reinerhaltung der deutschen Sprache war „im Grunde ein italienisches Importprodukt“.[85] Fürst Ludwig war im Rahmen seiner Grand Tour im Jahr 1600 unter dem Gesellschaftsnamen des ‚Ent-

80 Hundt 2000, S. 108–120.

81 Den besten Überblick gibt immer noch Otto 1972, S. 14–33.

82 Jones 1995, S. 66.

83 Jones 1995, S. 65.

84 Jones 1995, S. 65.

85 Dünnhaupt 1978, S. 521.

zündeten' (*l'Acceso*) in die *Accademia della Crusca* aufgenommen worden.[86] Ludwig und sein Umkreis (v.a. Diederich von dem Werder, Tobias Hübner, G. Ph. Harsdörffer) betreiben konsequent die Einbürgerung italienischer Moden und Modelle, Kommunikationsformen und Institutionen (*Accademia della Crusca*). Übersetzungen bilden dabei ein wichtiges Medium der praktischen Spracharbeit, übersetzungstheoretische Reflexionen gehen in Grammatiken (z.B. Schottelius, *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubt-Sprache*) oder Poetiken (Opitz, Harsdörffer) ein. Fürst Ludwig übersetzt u.a. Giovanni Battista Gellis *Capricci del Bottaio* (1619) und Petrarcas *Trionfi* (1643) ins Deutsche, ediert zahlreiche italienische Texte und überträgt Wolfgang Ratkes / Ratichius' *Grammatica universalis* ins Italienische.[87] Diederich von dem Werder übersetzt Ariosts *Orlando furioso* (1634) und Tassos *Gerusalemme liberata* (1626) ins Deutsche.[88]

Manche italienische Anregung bleibt jedoch unerfüllt. Die Idee eines deutschen Wörterbuches wird nicht umgesetzt. Ludwig hatte während seines Aufenthaltes in Florenz am *Vocabolario degli Accademici della Crusca* mitgearbeitet. 1647 plant Georg Philipp Harsdörffer ein „Teutsches Dictionarium oder wortbuch",[89] das nicht realisiert wurde. Erst 1691 kommt Caspar v. Stielers *Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs / oder Teutscher Sprachschatz* (1691) zu Stande. Erfolgreicher sind die Bemühungen um eine deutsche Grammatik und Orthographie. Die 1645 erschienene *Deutsche Rechtschreibung* von Christian Gueintz und Justus Georg Schottelius' *Teutsche Vers- und Reimkunst* (1645) sind gewissermaßen offizielle Auftragswerke der Fruchtbringer.[90] Auf die bedeutenden Grammatiken dieser beiden Autoren trifft dies nur bedingt zu. Dies liegt am begrenzt institutionalisierten Charakter der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, die eher ein Diskursforum als eine durchorganisierte Akademie darstellt.[91] So werden zwar regelmäßige Treffen abgehalten, etwa bei der Aufnahme neuer Mitglieder, aber keine regelrechten Sitzungen oder Plenarversammlungen – mit Ausnahme des Treffens von 1645, als die Frage der Orthografie auf dem Programm steht. Andere Praktiken der Sprachpflege sind stärker reglementiert: Alle Schriften müssen vor dem Druck satzungsgemäß dem Haupt, Fürst Ludwig, vorgelegt werden, der sie dann im Kreis der Experten zur Begutachtung zirkulieren lässt. Für das konkrete Gesellschaftsleben – die Performanz der Spracharbeit – dient der Brief als Hauptmedium.[92] Ausführliche Briefwechsel schließen

86 Otto 1972, S. 16: Sein Wahlspruch war: „La stoppia che arde", sein Emblem trug den Vers: „Fecemi ardendo pensar mia salute".

87 Dünnhaupt 1978.

88 Zu Ariost vgl. Aurnhammer / Zanucchi 2020; zu Tasso Aurnhammer 1994.

89 Hundt 2000, S. 118.

90 Hundt 2000, S. 109 bzw. 115.

91 Hundt 2000, S. 118: „Die FG war mehr als nur eine lose Sammlung von Sprach- und Literaturinteressierten, die sich aus Gründen der Prestigeträchtigkeit zusammengefunden hatten. Sie war andererseits aber auch weniger als eine geschlossen auftretende und handelnde Institution."

92 Hundt 2000, S. 117.

sich an Gueintz' *Deutscher Sprachlehre Entwurf* (1641) und an Harsdörffers *Specimen Philologiae Germanicae* (1646) an.

Die wichtigste literarische Einzelpersönlichkeit der Fruchtbringer ist Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), der unter dem Gesellschaftsnamen ‚Der Spielende' im März 1642 aufgenommen wird.[93] Bis 1650 bringt er mehr als 50 weitere Mitglieder ein und wird damit „der wichtigste Öffentlichkeitsarbeiter der Fruchtbringende Gesellschaft".[94] Gerade im Blick auf ihn zeigt sich, wie vernetzt und wechselseitig durchlässig die verschiedenen Ebenen, Formen und Diskurstraditionen der deutschen Spracharbeit sind: Mit dem *Specimen* legt Harsdörffer eine sprachwissenschaftliche und sprachpolitische Grundsatzschrift vor.[95] Die enge Verbindung von Spracharbeit und Poetik zeigt der *Poetische Trichter* (3 Bde., 1648–1653). Harsdörffers umfangreiches Übersetzungswerk aus dem Italienischen, Französischen und Spanischen befördert Sprachbildung und vermittelt internationale Literatur.[96] Im Hinblick auf eine praxeologische Ästhetik sind vor allem die in acht Bänden erschienenen *Frauenzimmer Gesprächspiele* bedeutsam.[97] Es handelt sich um eine höchst erfolgreiche, vielfach imitierte Sammlung exemplarischer Dialoge über eine Vielzahl von Themen,[98] die auf eine Verfeinerung der bürgerlichen Konversationskultur nach italienischem Modell zielen. Im Sinne einer praxeologischen Ästhetik zeigt sich hier idealtypisch die Verflechtung autologischer und heterologischer Bezüge: Die Reinigung der Sprache dient der Kultivierung der Sitten; diese wird nicht nur *thematisiert*, sondern in der Form des Dialoges auch *performiert*. Als ‚Gesprächspiel' definiert Harsdörffer eine „artige Aufgab / so zu nutzlicher Belustigung einer einmütigen Geselschaft beliebet / und auf manche Art beantwortet werden kan".[99] Protagonisten der insgesamt 300 Gespräche (je 50 in den ersten vier und je 25 in den letzten vier Bänden) sind eine Matrone, zwei Fräulein, ein Hofmann, ein Soldat und ein Student (später zum Hofjunker befördert). Wie sich Harsdörffer die heterologischen Kontexte, den Sitz im Leben der FZG, konkret vorstellt, zeigt ein doppelseitiger Kupferstich, der den ersten Band (seit der 2. Auflage 1644) eröffnet:

93 Den besten Überblick bietet Kepler-Tasaki 2021; aus der weitläufigen Harsdörffer-Forschung vgl. Kepler-Tasaki / Kocher 2011; Battafarano 1991; Zeller 1974.

94 Hundt 2000, S. 114.

95 Dazu v. a. Banneck 2012; Hundt 2000, S. 71–83.

96 Vgl. Robert 2011.

97 Harsdörffer 1641–1649 (1968 ff.). Im Folgenden FZG mit Bandnummer und Seitenzahl.

98 ‚Gesprächspiele' ist deutsche Entsprechung zu ‚Dialog'. Zur Gattungskontinuität vgl. FZG I[2], S. 348 (= *Schutzschrift*, S. 5): „Die Gesprächspiele sind nicht unter die neuen / sondern erneuten Erfindungen zu zehlen / massen solche in Welschland üblich und Plato / Lucian / Vives / Erasmus Majolus / und andere sich dergleichen in ihren Schriften bedienet."

99 FZG III, S. 135.





Abb. 2a und 2b. Unbekannter Künstler: FrauenZimmer Gesprächspiele. j. Theil., in: Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprechspiele [...], Erster Theil, Nürnberg: Wolfgang Endter, 1644 (VD17 23:234616Y), Frontispitz, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign.: M: Lo 2622:1.

Zu sehen sind die oben genannten sechs Protagonisten, die sich in ländlich-amöner Umgebung zu geselligem Gespräch und Konversation versammeln. Harsdörffer vermittelt die Spielregeln der höfischen Gesellschaft des 16. Jahrhunderts (*honnêteté*, *civilité* und *sprezzatura*) an neue, bürgerlich-patrizische Kreise. Auf dem Titelblatt werden alle „Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften" angesprochen. Seine Themen und Stoffe entnimmt Harsdörffer, wie schon das Titelblatt klar vermerkt, „aus Italiänischen/Frantzösischen und Spanischen Scribenten". Sie reichen von den ‚neuen' Wissenschaften, der Mathematik, Geographie über die Künste bis hin zu Hermetischem wie Chiromantie, Astrologie, Traumdeutung oder auch Numismatik und Gartenbau. Die *Frauenzimmer Gesprächspiele* stehen in der Tradition der Hofmanns-, Anstands- und Konversationsliteratur italienischer Provenienz. Ausdrücklich weist Harsdörffer auf Castigliones *Cortegiano* hin.[100] Weitere Quellen sind Scipione Bargaglis *Delle lodi dell'accademia* (1569), Girolamo Bargaglis *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (1574) und Stefano Guazzos *La civil conversatione* (1574). Auf seiner Studienreise hatte Harsdörffer die Gesprächskultur der *Incogniti* (Venedig), *Intronati* (Siena) und *Oziosi* (Neapel) aus eigener Anschauung kennengelernt. Mit dem Begründer der *Incogniti*, Gian Francesco Loredano (1607–1661), steht Harsdörffer in brieflichem Kontakt. Harsdörffer unternimmt auch bei Fürst Ludwig einen Vorstoß, in offizielle sprachdiplomatische Verbindung zur *Accademia della Crusca* zu treten. Der Versuch scheitert jedoch an protokollarischen Bedenken.[101]

Insgesamt zeigen die Bemühungen der Fruchtbringer, allen voran Fürst Ludwigs und Georg Philipp Harsdörffers, wie scheinbar rein autologische Fragen der Spracharbeit stets heterologisch eingebettet waren – einerseits in die soziale Praxis der Kommunikation selbst, andererseits in das Geflecht ‚anderer' Diskurse (z.B. Politik). Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspiele* wollen nicht nur autologisches Sprach-Wissen vermitteln, sondern performativ ‚zivile' Fertigkeiten einüben – auf sprachlicher, auch körpersprachlicher Ebene.[102] Die Betonung des „einmütigen" Gesprächs bezieht die traditionelle Form des Dialogs (autologisch) auf heterologische Zwecke: die Befriedung und Zivilisierung inmitten des letzten Jahrzehnts des Dreißigjährigen Krieges. Das Modell einer praxeologischen Ästhetik bietet, wie deutlich werden sollte, die Möglichkeit, dieses dynamische Wechselspiel noch genauer abzubilden, als dies mit den Mitteln der ‚alten' Sozialgeschichte der Literatur möglich war.[103]

100 FZG III, S. 101.

101 Hundt 2000, S. 119.

102 Zu diesem performativen Aspekt v.a. Tonger-Erk 2012, S. 167–179.

103 Eine Diskussion des praxeologischen Modells im Verhältnis zu sozialgeschichtlichen Ansätzen in Robert 2022b, S. 11–18.

4. Resümee

Dieser Beitrag widmete sich dem Sprachpurismus und dem Konzept ‚Reinheit der Sprache' in der Frühen Neuzeit. Zu zeigen waren dabei die engen Verflechtungen autologischer und heterologischer Perspektiven, d.h. die Wechselwirkungen zwischen Sprachwissen der Experten und ästhetisch-literarischen, institutionellen und sozialen Praktiken. Deutlich wurde dabei die Vielfalt der Konzepte, Formen und Ausprägungen ‚reiner Sprache', ihre historische und interkulturelle Varianz. Ästhetische und politische Implikationen und Potentiale puristischer Argumentationen lassen sich in der Frühen Neuzeit in einem weiten Spektrum an Texten und Textsorten wiederfinden. Das Thema ‚Reinheit der Sprache' migriert zwischen literarischen und pragmatischen Texten, es überwindet und konstituiert Gattungsgrenzen. Dabei lässt sich – in Analogie zur Intertextualitätsforschung – zwischen den Ebenen der *Thematisierung* und der *Performanz* unterscheiden: In Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* wird Sprachpurismus explizit zum Thema gemacht; gleichzeitig folgen die Dialoge selbst dem Prinzip der Sprachreinheit (z.B. Vermeidung von Fremdwörtern) und zeigen, wie dieses sich in der Praxis gebildeter Konversation umsetzen ließe. Ähnliches gilt – qua Dialogform – auch für Pietro Bembos *Prose della volgar lingua*, die Sprachpurismus sowohl programmatisch als auch performativ verfolgen, oder für die *Remarques* Vaugelas', in denen Performativität mit dem Ideal des *bon usage* (des Sprachgebrauchs am Pariser Hof) einhergeht. Literarische Texte integrieren sprachpuristische Reflexionen oder bauen geradezu auf diesen auf (dies gilt für die petrarkistische bzw. antipetrarkistische Lyrik wie für Sprachdialoge); umgekehrt greifen Fachtexte – Grammatiken, Wörterbücher und Sprachtraktate, aber auch Statuten, Gesetzestexte, Schulbücher oder Lobreden – ästhetische Fragen auf oder kodifizieren mit Hilfe von Texten (z.B. Petrarcas Lyrik, Boccaccios Prosa) Normen und Modelle und wenden diese auch auf nicht-literarische Felder sozialer Praxis an. Die Autorisierung des archaischen Florentinisch der *Corone* durch die „quarta Corona" von Pietro Bembo[104] wird durch die Lexikographie der *Crusca* bestätigt und universalisiert. So sind Strategien der Durchsetzung einer ‚reinen Sprache' in Zeremoniell und höfischer (mündlicher wie schriftlicher) Kommunikation zu finden, in Dichtung und Literatur, in Theater und Kunstinszenierungen, in gelehrtem bzw. akademischem, in juristischem und politischem Diskurs:[105] Das Ausweiten der Funktions- und Wirkungsbereiche des Purismus, sein Eindringen in alle Bereiche des Sozialen, seine aus theologischen, philosophischen, soziologischen und politischen Impulsen immer größer werdende Relevanz nimmt in der Frühen Neuzeit eine bisher unbekannte Dimension ein.

Im gesamteuropäischen Blick ist die *imitatio veterum* jedoch nur *eine* Möglichkeit, Sprachnormen zu etablieren. Gerade in Deutschland sorgt der Mangel einer volkssprach-

104 Vgl. Patota 2017.

105 Zu Performanz und Inszenierung in der Renaissance vgl. insb. Hempfer / Pfeiffer 2002.

lichen ‚Klassik' für eine Pluralität von Autorisierungsoptionen, die teils nebeneinander bestehen, teils sich überlagern oder widersprechen.[106] In Frankreich wird eine ‚eigene', an Italien orientierte und sich doch von den Gefahren der Italianisierung schützende ‚Klassik' entworfen. So kommt es – insbesondere in der deutschen Diskussion – zu einer ambivalenten Doppelbewegung, in der die sprachliche Abgrenzung des Fremden mit dem Anschluss an gemeinsame Prinzipien der Normierung in paradoxer Weise verbunden ist. Die hier vorgestellten Textbeispiele haben das gemeinsame Anliegen ebenso wie die je spezifischen historisch-kulturellen Strategien der Normierung und der Normenimplementierung deutlich werden lassen. Reine Sprache ist stets nicht nur schön, sie wird auch zum Ausweis von Distinktion.[107] All dies sind Zeugnisse dafür, dass in der Frühen Neuzeit die Konstitution einer volkssprachlichen Sprachnorm nicht nur auf die Programme der Gelehrten beschränkt bleibt, sondern tief in die kommunikativen Praktiken der Gesellschaft eingeht, um von dort wiederum in den Bereich des Expertenwissens zurückzukehren. Zwischen dem absoluten Anspruch an sprachliche Reinheit und Perfektion bestimmter puristischer Normmodelle einerseits und der Heterogenität der sprachlichen Praxis, der sprachtheoretischen, poetischen sowie der politisch-gesellschaftlichen Praktiken andererseits entfaltet sich in der Frühen Neuzeit die spannungsreiche Dynamik, die ästhetische Artefakte im Sinne des Sonderforschungsbereichs *Andere Ästhetik* ausmacht. In den Beziehungen zwischen den sprachpuristischen Programmen und den Praktiken der jeweiligen Sprach- und Kulturräume Europas lassen sich Ähnlichkeiten und offen erklärte, in Anspielungen gegenwärtige oder aber verwischte, gar verheimlichte Spuren der Filiation beobachten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Accademia della Crusca: Vocabolario = Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia 1612. URL: http://vocabolario.sns.it/html/_s_Introduzione.html (letzter Zugriff: 12. Januar 2020).

Bembo: Prose della volgar lingua = Bembo, Pietro: Prose della volgar lingua (1525), hg. von Mario Marti, Padua 1955.

106 Zu dieser Pluralität noch immer die grundlegende Arbeit von Josten 1976.

107 Diese soziale Dimension der Sprachenfrage und der höfischen Kommunikation befeuert in starkem Maße den sogenannten Antipetrarkismus, der als Kollateralphänomen des Petrarkismus in satirisch-parodistischer Weise dessen Intentionen und Hintergedanken herausarbeitet. Vgl. die Textsammlung von Hösle 1970. Zum heuristischen Wert der Literatursatire für eine ‚praxeologische' Ästhetik vgl. Robert 2020.

Castiglione: Il libro del Cartegiano = Castiglione, Baldassar: Il libro del Cortegiano (1527), hg. von Giulio Preti, Torino 1965.
Harsdörffer: Gesprächspiele = Harsdörffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele, 8 Bde., Nürnberg: Wolfgang Endter 1641–1649, Neudruck hg. von Irmgard Boettcher, Tübingen 1968–1969.
Opitz: Poeterey = Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey (1624), Studienausgabe, hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002.
Opitz: Lateinische Werke = Opitz, Martin: Lateinische Werke, 3 Bde., Berlin / New York 2009–2015, Bd. 1: 1614–1624, Berlin / New York 2009, in Zusammenarbeit mit Wilhelm Kühlmann, Hans-Gert Roloff und zahlreichen Fachgelehrten hg., übers. und komm. von Veronika Marschall und Robert Seidel, Berlin / New York 2009.
Vaugelas: Remarques = Vaugelas, Claude Favre de: Remarques sur la langue françoise (1647), hg. von Zygmunt Marzys, Genf 2009 (Travaux du grand siècle 34).

Sekundärliteratur

Ajouri 2020 = Ajouri, Philip: Policey und Literatur in der Frühen Neuzeit. Studien zu utopischen und satirischen Schriften im Kontext guter Policey, Berlin / Boston 2020 (Frühe Neuzeit 218).
Aschenberg / Wilhelm 2003 = Aschenberg, Heidi / Wilhelm, Raymund (Hgg.): Romanische Sprachgeschichte und Diskurstraditionen, Tübingen 2003 (Tübinger Beiträge zur Linguistik 464).
Aulich 2017 = Aulich, Amelie: Vaugelas' *Remarques* zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und die Normierung des Französischen. Eine korpusbasierte Studie zur Anwendung des *bon usage*, Abschlussarbeit, Tübingen 2017.
Aurnhammer 1994 = Aurnhammer, Achim: Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13).
Aurnhammer 2006 = Aurnhammer, Achim: Martin Opitz' petrarkistisches Mustersonett *Francisci Petrarchae* (*Canzoniere* 132), seine Vorläufer und Wirkung, in: Achim Aurnhammer (Hg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit 118), S. 189–210.
Aurnhammer / Zanucchi 2020 = Aurnhammer, Achim / Zanucchi, Mario (Hgg.): Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Berlin / Boston 2020 (Frühe Neuzeit 238).
Ayres-Bennett 1987 = Ayres-Bennet, Wendy: Vaugelas and the Development of the French Language, London 1987 (Modern Humanities Research Association. Texts and Dissertations 23).
Ayres-Bennet 2014 = Ayres-Bennet, Wendy: From *l'usage* to *le bon usage* and back. Norms and usage in seventeenth-century France, in: Gijsbert Rutten / Rik Vosters / Wim Vandenbussche (Hgg.): Norms and Usage in Language History (1600–1900). A sociolinguistic and comparative perspective, Amsterdam / Philadelphia 2014 (Advances in Historical Sociolinguistics 3), S. 173–200.
Ayres-Bennett 2016 = Ayres-Bennett, Wendy: Codification and prescription in linguistic standardisation. Myths and models, in: Francesc Feliu / Josep Maria Nadal (Hgg.): Constructing Languages. Norms, myths and emotions, Amsterdam / Philadelphia 2016 (IVITRA Research in Linguistics and Literature 13), S. 99–129.
Ayres-Bennett 2019 = Ayres-Bennett, Wendy: From Haugen's codification to Thomas's purism: assessing the role of description and prescription, prescriptivism and purism in linguistic standardisation, in: Language Policy 19.2 (2019), S. 183–213.
Bamberger / Robert 2022 = Bamberger, Gudrun / Robert, Jörg: Spracharbeit und Renaissancekultur – Niklas von Wyles *Translatzen* und das Problem des Rottenburger Musenhofs, in: Sigrid Hirbodian / Peter Rückert (Hgg.): Mechthild von der Pfalz – eine Fürstin und ihre Höfe, Ostfildern [erscheint vorauss. 2023].

Banneck 2012 = Banneck, Catharina: Georg Philipp Harsdörffers *Specimen Philologiae Germanicae*. Strategien zur Profilierung des Deutschen im 17. Jahrhundert, Berlin 2012 (Germanistische Arbeiten zur Sprachgeschichte 8).

Battafarano 1991 = Battafarano, Italo Michele (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern / Berlin / Frankfurt a.M. / New York / Paris 1991 (IRIS 1).

Bernsen / Huss 2011 = Bernsen, Michael / Huss, Bernhard (Hgg.): Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos, Göttingen 2011 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 4).

Blochwitz 1968 = Blochwitz, Werner: Vaugelas' Leistung für die französische Sprache, in: Beiträge zur romanischen Philologie 7 (1968), S. 101–130.

Braun 1933 = Braun, Ernst: Die Stellung des Dichters Pierre Corneille zu den „Remarques" des Grammatikers Vaugelas. Eine sprachgeschichtliche Untersuchung, Kaiserslautern 1933.

Brunot 1909 = Brunot, Ferdinand: Histoire de la langue française des origines à 1900, Tome III.1: La Formation de la langue classique (1600–1660), Première partie, Paris 1909.

Burke 2004 = Burke, Peter: Languages and Communities in Early Modern Europe, Cambridge, UK 2004.

Burschel 2014 = Burschel, Peter: Die Erfindung der Reinheit. Eine andere Geschichte der frühen Neuzeit, Göttingen 2014.

Burschel / Marx 2011 = Burschel, Peter / Marx, Christoph (Hgg.): Reinheit, Wien / Köln / Weimar 2011 (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie 12).

Caput 1972 = Caput, Jean-Pol: La langue française. Histoire d'une institution, 2 Bde., Bd. 1: 842–1715, Paris 1972.

Caput 1986 = Caput, Jean-Pol: L'Académie française, Paris 1986 (Que sais-je? 2322).

Charlier 1935 = Charlier, Gustave: L'Académie française a-t-elle des origines italiennes?, in: La Revue de France 15.3 (1935), S. 231–262.

Chaurand 1999 = Chaurand, Jacques: Nouvelle histoire de la langue française, Paris 1999.

Christmann 1977 = Christmann, Hans Helmut: Zu den Begriffen *génie de la langue* und *analogie* in der Sprachwissenschaft des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur romanischen Philologie 16.1 (1977), S. 91–94.

Conermann 2013 = Conermann, Klaus: Purismus in der Spracharbeit der Fruchtbringenden Gesellschaft? Zur Bedeutung von Richtigkeit und Reinheit in der Puritas- und Decorum-Rhetorik der deutschen Sprachreform im 17. Jahrhundert, in: Muttersprache 123.3 (2013), S. 181–205.

Dessì Schmid 2003 = Dessì Schmid, Sarah: Il ‚genio' della lingua italiana. Osservazioni intorno alla teoria linguistica di Francesco Algarotti e alla sua importanza nella polemica contemporanea sull'identità e sui lineamenti della lingua italiana in movimento, in: Reinhold Grimm / Peter Koch / Thomas Stehl / Winfried Werle (Hgg.): Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster, Tübingen 2003, S. 49–63.

Dessì Schmid 2017 = Dessì Schmid, Sarah: Reine Theorie – hybride Praxis. Purismus in der italienischen Sprachgeschichte, in: Astrid Löhofer / Kirsten Süselbeck (Hgg.): Streifzüge durch die Romania. Festschrift für Gabriele Beck-Busse zum 60. Geburtstag, Stuttgart 2017 (Kultur – Kommunikation – Kooperation 19), S. 67–94.

Dessì Schmid 2020 = Dessì Schmid, Sarah: Sprachpuristische Bestrebungen der Frühen Neuzeit im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: Bettina Kluge / Wiltrud Mihatsch / Birte Schaller (Hgg.): Kommunikationsdynamiken zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Festschrift für Barbara Job zum 60. Geburtstag, Tübingen 2020 (ScriptOralia 145), S. 47–60.

Dessì Schmid / Hafner 2014 = Dessì Schmid, Sarah / Hafner, Jochen: Normazione e purismo: storia di un matrimonio di convenienza, in: Elmar Schafroth / Maria Selig (Hgg.): La lingua italiana dal Risorgimento a oggi – Das Italienische nach 1861. Unità nazionale e storia linguistica – Nationale

Einigung und italienische Sprachgeschichte, Frankfurt a.M. 2014 (Studia Romanica et linguistica 42), S. 57–77.

Dessì Schmid / Hafner 2016 = Dessì Schmid, Sarah / Hafner, Jochen: Die italienischen und französischen Akademien als Zentren frühneuzeitlicher höfischer Sprachdiskussion / Les académies italiennes et françaises au cœur des discussions sur la langue de cour à l'époque moderne, in: Anna Kathrin Bleuler / Jean Balsamo (Hgg.): Les cours comme lieux de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480–1620) / Höfe als Laboratorien der Volkssprachigkeit zur Zeit der Renaissance (1480–1620), Genf 2016 (De lingua et linguis 5), S. 381–418.

Dessì Schmid / Hafner / Heinemnn 2011 = Dessì Schmid, Sarah / Hafner, Jochem / Heinemann, Sabine (Hgg.): Koineisierung und Standardisierung in der Romania, Heidelberg 2011 (Studia Romanica 166).

Dröse / Robert 2021 = Dröse, Astrid / Robert, Jörg: Der große Stil. Sprachkritik und Sprachpurismus bei Friedrich Schiller, in: Peter-André Alt / Stefanie Hundehege (Hgg.): Schillers Feste der Rhetorik, Berlin / Boston 2021 (Perspektiven der Schiller-Forschung 3), S. 29–53.

Dünnhaupt 1978 = Dünnhaupt, Gerhard: Die Übersetzungen Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen. Ein Beitrag zum 400. Geburtstag des Gründers der Fruchtbringenden Gesellschaft, in: Daphnis 7 (1978), S. 513–529.

Frank 1994 = Frank, Barbara: Die Textgestalt als Zeichen. Lateinische Handschriftentradition und die Verschriftlichung der romanischen Sprachen, Tübingen 1994 (ScriptOralia 67).

Frank / Haye / Tophinke 1997 = Frank, Barbara / Haye, Thomas / Tophinke, Doris (Hgg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit, Tübingen 1997 (ScriptOralia 99).

Gardt 1994 = Gardt, Andreas: Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung. Entwürfe von Böhme bis Leibniz, Berlin / New York 1994 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 108).

Gardt 1999 = Gardt, Andreas: Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Berlin / New York 1999.

Gardt 2000 = Gardt, Andreas: Sprachnationalismus zwischen 1850 und 1945, in: Andreas Gardt (Hg.): Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart, Berlin / New York 2000, S. 247–271.

Gensini 1989 = Gensini, Stefano: Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1761–1823), in: Istituto Enciclopedia Italiana Treccani (Hg.): Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana, Rom 1989 (Acta encyclopaedica 11), S. 9–36.

Grazzini 1968 = Grazzini, Giovanni: L'Accademia della Crusca, Florenz 1968.

Grübl 2014 = Grübl, Klaus: Varietätenkontakt und Standardisierung im mittelalterlichen Französisch. Theorie, Forschungsgeschichte und Untersuchung eines Urkundenkorpus aus Beauvais (1241–1455), Tübingen 2014 (Romanica Monacensia 83).

Hafner / Kocher 2005 = Hafner, Jochen / Kocher, Ursula: Purismus, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Berlin / Tübingen 1992–2015, Bd. 7: Pos–Rhet, Tübingen 2005, Sp. 485–501.

Hafner / Oesterreicher 2007 = Hafner, Jochen / Oesterreicher, Wulf (Hgg.): Mit Clio im Gespräch. Romanische Sprachgeschichte und Sprachgeschichtsschreibung, Tübingen 2007.

Hamm 2006 = Hamm, Berndt: Normative Zentrierung – eine gemeinsame Vision von Malern und Literaten im Zeitalter der Renaissance, in: Bodo Guthmüller / Berndt Hamm / Andreas Tönnesmann (Hgg.): Künstler und Literat. Schrift- und Bildkultur in der europäischen Renaissance, Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 24), S. 47–74.

Haugen 1983 = Haugen, Einar: The Implementation of Corpus Planning. Theory and Practice, in: Juan Cobarrubias / Joshua A. Fishman (Hgg.): Progress in Language Planning. International Perspectives, Berlin / New York / Amsterdam 1983 (Contributions to the Sociology of Language 31), S. 269–289.

Hempfer 1988 = Hempfer, Klaus: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz), in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 38 (1988), S. 251–264.
Hempfer 2001 = Hempfer, Klaus W.: Zum Verhältnis von Diskurs und Subjekt: von Bembo zu Petrarca, in: Winfried Wehle (Hg.): Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution, Frankfurt a.M. 2001 (Analecta Romanica 63), S. 59–81.
Hempfer / Pfeiffer 2002 = Hempfer, Klaus W. / Pfeiffer, Helmut (Hgg.): Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance, Stuttgart 2002.
Hempfer / Regn 1993 = Hempfer, Klaus W. / Regn, Gerhard (Hgg.): Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen, Stuttgart 1993 (Text und Kontext 11).
Hösle 1970 = Hösle, Johannes (Hg.): Texte zum Antipetrarkismus, Tübingen 1970 (Sammlung romanischer Übungstexte 55).
Hundt 2000 = Hundt, Markus: ‚Spracharbeit' im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz, Berlin / New York 2000 (Studia Linguistica Germanica 57).
Jacob / Krefeld 2007 = Jacob, Daniel / Krefeld, Thomas (Hgg.): Sprachgeschichte und Geschichte der Sprachwissenschaft, Tübingen 2007.
Jones 1995 = Jones, William Jervis: Sprachhelden und Sprachverderber. Dokumente zur Erforschung des Fremdwortpurismus im Deutschen (1478–1750), ausgewählt und kommentiert von William Jervis Jones, Berlin / New York 1995 (Studia Linguistica Germanica 38).
Jossa 2015 = Jossa, Stefano: Bembo and Italian Petrarchism, in: Albert Russell Ascoli / Unn Falkeid (Hgg.): The Cambridge Companion to Petrarch, Cambridge 2015, S. 191–200.
Josten 1976 = Josten, Dirk: Sprachvorbild und Sprachnorm im Urteil des 16. und 17. Jahrhunderts. Sprachlandschaftliche Prioritäten, Sprachautoritäten, sprachimmanente Argumentation, Bern 1976.
Kabatek 2005 = Kabatek, Johannes: Die Bolognesische Renaissance und der Ausbau romanischer Sprachen. Juristische Diskurstraditionen und Sprachentwicklung in Südfrankreich und Spanien im 12. und 13. Jahrhundert, Tübingen 2005 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 321).
Kabatek 2007 = Kabatek, Johannes: Las tradiciones discursivas entre conservación e innovación, in: Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche 10 (2007), S. 331–345.
Kabatek 2011 = Kabatek, Johannes: Diskurstraditionen und Genres, in: Sarah Dessì Schmid / Ulrich Detges / Paul Gévaudan / Wiltrud Mihatsch / Richarad Waltereit (Hgg.): Rahmen des Sprechens. Beiträge zu Valenztheorie, Varietätenlinguistik, Kreolistik, Kognitiver und Historischer Semantik. Peter Koch zum 60. Geburtstag, Tübingen 2011, S. 89–100.
Kablitz 1993 = Kablitz, Andreas: Lyrische Rede als Kommentar. Anmerkungen zur Petrarca-Imitatio in Bembos Rime, in: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hgg.): Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen, Stuttgart 1993 (Text und Kontext 11), S. 29–76.
Kablitz 1999 = Kablitz, Andreas: Warum Petrarca? Bembos *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität, in: Romanistisches Jahrbuch 50 (1999), S. 127–157.
Kaminski 2004 = Kaminski, Nicola: EX BELLO ARS oder Ursprung der *Deutschen Poeterey*, Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 205).
Keller 2009 = Keller, Marcus: Imitation, Language and Nation in Joachim du Bellay's *Deffence*, in: French Studies: A quarterly review 63.1 (2009), S. 27–40,
Kepler-Tasaki / Kocher 2011 = Kepler, Stefan / Kocher, Ursula (Hgg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin / New York 2011 (Frühe Neuzeit 158).
Kepler-Tasaki 2021 = Kepler-Tasaki, Stefan: Harsdörffer, in: Stefanie Arend / Bernhard Jahn / Jörg Robert / Robert Seidel / Johann Anselm Steiger / Stefan Tilg / Friedrich Vollhardt (Hgg.): Frühe

Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, 3 Bde., Berlin / Boston 2019–2021, Bd. 3, Berlin / Boston 2021, Sp. 837–860.

Kirkness 1975 = Kirkness, Alan: Zur Sprachreinigung im Deutschen 1789–1871. Eine historische Dokumentation, 2 Bde., Tübingen 1975 (Forschungsberichte des Instituts für deutsche Sprache 26.1–2).

Kloss 1978 = Kloss, Heinz: Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800, 2., erw. Aufl., Düsseldorf 1978 (Sprache der Gegenwart 37).

Koch 1987 = Koch, Peter: Distanz im *Dictamen*. Zur Schriftlichkeit und Pragmatik mittelalterlicher Brief- und Redemodelle in Italien (Habilitationsschrift), Freiburg 1987.

Koch 1988 = Koch, Peter: Externe Sprachgeschichte I – Storia della lingua I, in: Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt (Hgg.): Lexikon der Romanistischen Linguistik, 8 Bde., Tübingen 1988–2005, Bd. 4: Italienisch, Korsisch, Sardisch, Tübingen 1988, S. 343–360.

Koch 1997 = Koch, Peter: Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik, in: Barbara Frank / Thomas Haye / Doris Tophinke (Hgg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit, Tübingen 1997 (ScriptOralia 67), S. 43–79.

Koch 1998 = Koch, Peter: Urkunde, Brief und öffentliche Rede. Eine diskurstraditionelle Filiation im ‚Medienwechsel‘, in: Das Mittelalter 3 (1998), S. 13–44.

Koch 2010 = Koch, Peter: Sprachgeschichte zwischen Nähe und Distanz: Latein – Französisch – Deutsch, in: Vilmos Ágel / Mathilde Hennig (Hgg.): Nähe und Distanz im Kontext variationslinguistischer Forschung, Berlin / New York 2010 (Linguistik – Impulse und Tendenzen 35), S. 155–206.

Koch / Oesterreicher 2011 = Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf: Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch, 2., aktual. und erw. Aufl., Tübingen 2011 (Romanistische Arbeitshefte 31).

Körver 1992 = Körver, Edith: Claude Favre de Vaugelas: die Grundlegung der französischen Grammatik, Aachen 1992.

Krebs 2005 = Krebs, Christopher B.: ‚Negotiatio Germaniae‘. Tacitus’ *Germania* und Enea Silvio Piccolomini, Giannantonio Campano, Conrad Celtis und Heinrich Bebel, Göttingen 2005 (Hypomnemata 158).

Kühlmann 1982 = Kühlmann, Wilhelm: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3).

Lausberg 1990 = Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, mit einem Vorwort von Arnold Arens, 3. Aufl. Stuttgart 1990.

Lodge 2004 = Lodge, Anthony: Le français, histoire d’un dialecte devenu langue, Paris 1997.

Lüdi 1990 = Lüdi, Georges: Diglossie et polyglossie, in: Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt (Hgg.): Lexikon der Romanistischen Linguistik, 8 Bde., Tübingen 1988–2005, Bd. 5.1: Französisch, Tübingen 1988, S. 307–334.

Marazzini 1994 = Marazzini, Claudio: La lingua italiana. Profilo storico, Bologna 1994.

Marazzini 2000 = Marazzini, Claudio: Da Dante alla lingua selvaggia: sette secoli di dibattiti sull’italiano, Rom 2000 (Università. Lingua e letteratura italiana 179).

Marazzini 2009 = Marazzini, Claudio: L’ordine delle parole. Storie di vocabolari italiani, Turin 2009.

Marazzini 2011 = Marazzini, Claudio: Kurze Geschichte der italienischen Sprache, Tübingen 2011 (Stauffenburg-Einführungen 22).

Marzys 2009 = Marzys, Zygmunt: Kommentar, in: Zygmunt Marzys (Hg.): Claude Favre de Vaugelas: Remarques sur la langue françoise [1647], Genf 2009 (Travaux du Grand Siècle 34).

Mehltretter 2009 = Mehltretter, Florian: Kanonisierung und Medialität: Petrarcas Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470–1687), Münster 2009.

Meier 2011 = Meier, Albert: Plus ultra! Johann Christoph Gottscheds gallophobe Gallophilie, in: Raymond Heitz / York-Gothart Mix / Jean Mondot / Nina Birkner (Hgg.): Gallophilie und Gallophobie in der Literatur und den Medien in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert / Gallophilie et gallophobie dans la littérature et les médias en Allemagne et en Italie au XVIIIe siècle, Heidelberg 2011, S. 195–205.

Mertens 2004 = Mertens, Dieter: Die Instrumentalisierung der ‚Germania' des Tacitus durch die deutschen Humanisten, in: Heinrich Beck / Dieter Geuenich / Heiko Steuer / Dietrich Hakelberg (Hgg.): Zur Geschichte der Gleichung „germanisch-deutsch". Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen, Berlin / New York 2004 (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 34), S. 37–101.

Müller 2001 = Müller, Gernot Michael: Die „Germania generalis" des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar, Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 67).

Müller / Robert 2007 = Müller, Jan-Dirk / Robert, Jörg: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze, in: Jan-Dirk Müller / Jörg Robert (Hgg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert, Berlin / Münster 2007 (Pluralisierung & Autorität 11), S. 7–46.

Müller / Oesterreicher / Vollhardt 2010 = Müller, Jan-Dirk / Oesterreicher, Wulf / Vollhardt, Friedrich (Hgg.): Pluralisierungen – Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit, Berlin / New York 2010 (Pluralisierung & Autorität 21).

Müller 2019 = Müller, Jan-Dirk: Erneuerungspathos und Pluralisierung. Renaissance, Humanismus und Reformation in ihren wechselseitigen Ansprüchen, Hannover 2019 (Neue Perspektiven der Frühneuzeitforschung 1).

Nazarian 2013 = Nazarian, Cynthia: Du Bellay's Petrarchan Politics: Violence and Imitation in the *Olive* and the *Deffence*, in: Modern Language Quarterly 74.1 (2013), S. 1–27.

Nelting 2011 = Nelting, David: Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay), in: Romanistisches Jahrbuch 62 (2011), S. 188–214.

Nencioni 1982 = Nencioni, Giovanni: L'Accademia della Crusca e la lingua italiana, in: Historiographia Linguistica 9 (1982), S. 321–333.

Oberto 2016 = Oberto, Simona: Poetik und Programmatik der akademischen Lyrik des Cinquecento, Heidelberg 2016 (Studia Romanica 204).

Oesterreicher 1988 = Oesterreicher, Wulf: Sprechtätigkeit, Einzelsprache, Diskurs und vier Dimensionen der Sprachvarietät, in: Jörn Albrecht / Jens Lüdtke / Harald Thun (Hgg.): *Energeia* und *Ergon*. Sprachliche Variation, Sprachgeschichte, Sprachtypologie. Studia in honorem Eugenio Coseriu zum 65. Geburtstag, Bd. 2, Tübingen 1988, S. 355–386.

Oesterreicher 1997 = Oesterreicher, Wulf: Zur Fundierung von Diskurstraditionen, in: Barbara Frank / Thomas Haye / Doris Tophinke (Hgg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit, Tübingen 1997 (ScriptOralia 67), S. 19–41.

Oesterreicher 2007 = Oesterreicher, Wulf: Mit Clio im Gespräch. Zu Anfang, Entwicklung und Stand der romanistischen Sprachgeschichtsschreibung, in: Jochen Hafner / Wulf Oesterreicher (Hgg.): Mit Clio im Gespräch. Romanische Sprachgeschichte und Sprachgeschichtsschreibung, Tübingen 2007, S. 1–35.

Oesterreicher 2009 = Oesterreicher, Wulf: *Aliquid stat pro aliquo.* Diskurstraditionen und soziale Semiotik, in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München / Paderborn 2009, S. 57–81.

Oesterreicher / Selig 2014 = Oesterreicher, Wulf / Selig, Maria (Hgg.): Geschichtlichkeit von Sprache und Text. Philologien – Disziplingenese – Wissenschaftshistoriographie, Paderborn 2014.

Orgeldinger 1999 = Orgeldinger, Sibylle: Standardisierung und Purismus bei Joachim Heinrich Campe, Berlin / New York 1999 (Studia linguistica Germanica 51).

Otto 1972 = Otto, Karl F.: Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1972 (Sammlung Metzler 109).

Patota 2017 = Patota, Giuseppe: La Quarta Corona: Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto: Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto, Bologna 2017.

Pfalzgraf 2006 = Pfalzgraf, Falco: Neopurismus in Deutschland nach der Wende, Frankfurt a.M. et al. 2006 (Österreichisches Deutsch – Sprache der Gegenwart 6).

Regn 2004 = Gerhard Regn (Hg.): Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar, Münster 2004.

Rey / Duval / Siouffi 2007 = Rey, Alain / Duval, Frédéric / Siouffi, Gilles: Mille ans de la langue française. Histoire d'une passion, Paris 2007.

Robert 2001 = Robert, Jörg: Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel *De imitatione* zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit, in: Daphnis 30 (2001), S. 597–644.

Robert 2004 = Robert, Jörg: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*, in: Euphorion 98.3 (2004), S. 281–322.

Robert 2007 = Robert, Jörg: *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*, in: Jan-Dirk Müller / Jörg Robert (Hgg.): Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert, Berlin / Münster 2007 (Pluralisierung & Autorität 11), S. 397–440.

Robert 2010 = Robert, Jörg: Pluralisierung, Differenzierung, Sektoralisierung. Kunst- und Fachprosa im rinascimentalen Sprach- und Nachahmungsdiskurs (Erasmus von Rotterdam, Sperone Speroni), in: Jan-Dirk Müller / Wulf Oesterreicher / Friedrich Vollhardt (Hgg.): Pluralisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit. Berlin / New York 2010 (Pluralisierung & Autorität 21), S. 53–69.

Robert 2011 = Robert, Jörg: Im Silberbergwerk der Tradition. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie, in: Stefan Keppler-Tasaki / Ursula Kocher (Hgg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin / New York 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 1–22.

Robert 2012 = Robert, Jörg: *Simple Venus* vs. *art de Pétrarquiser*. Pluralität der Liebe und Erosion der Kunst bei Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay, in: Valeska von Rosen (Hg.): Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2012 (culturae 4), S. 139–168.

Robert 2015 = Robert, Jörg: Ideale Idiome. Die frühneuzeitliche Sprachdebatte zwischen Poetik und Medienrevolution, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 36 (2015), S. 109–139.

Robert 2016 = Robert, Jörg: Königsberger Genealogien. Opitz – Dach – Kaldenbach, in: Peter Tenhaef / Axel E. Walter (Hgg.): Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts, Berlin 2016 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 22), S. 111–131.

Robert 2019 = Robert, Jörg: Netzwerk, Gender, Intertextualität – Opitz übersetzt Veronica Gambara, in: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hgg.): Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke, Berlin / Boston 2019 (Frühe Neuzeit 230), S. 237–259.

Robert 2020 = Robert, Jörg: Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz), in: Dorothea Klein (Hg.): Formen der Selbstthematisierung in der vormodernen Lyrik, Hildesheim 2020 (Spolia Berolinensia 39), S. 471–490.

Robert 2022a = Robert, Jörg: Alamode-Kritik und Sprachpurismus. Der Einblattdruck Teutscher Michel, in: Bertram Kaschek / Teresa Ende / Jan-David Mentzel / Frank Schmidt (Hgg.): Das subversive Bild. Festschrift für Jürgen Müller, Berlin 2022, S. 291–308.

Robert 2022b = Robert, Jörg: Künstlerlob als soziale Praxis. Eobanus Hessus' Epikedion auf Albrecht Dürer – Modellanalyse einer Gelegenheitsdichtung, in: Artes 1 (2022), S. 5–38.

Robert 2022c = Robert, Jörg: Reformation und Literaturreform. Spracharbeit, Purismus und Poetik im 16. und 17. Jahrhundert (Luther, Clajus und Opitz), in: Volker Leppin / Stefan Michels (Hgg.): Reformation als Transformation? Interdisziplinäre Zugänge zum Transformationsparadigma als historiographischer Beschreibungskategorie, Tübingen 2022 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 126), S. 259–273.

Rosiello 1965 = Rosiello, Luigi: Analisi semantica dell'espressione ‚genio della lingua' nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano, in: Luigi Rosiello (Hg.): Problemi di lingua e letteratura italiana nel Settecento. Atti del quarto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana Magonza e Colonia, Wiesbaden 1965, S. 373–385.

Schlieben-Lange 1983 = Schlieben-Lange, Brigitte: Traditionen des Sprechens. Elemente einer pragmatischen Sprachgeschichtsschreibung, Stuttgart 1983.

Schlieben-Lange 1996 = Schlieben-Lange, Brigitte: Über die Notwendigkeit des Diskurs-Begriffs in der Sprachwissenschaftsgeschichte, in: Herbert Brekle / Edeltraud Dobnig-Jülch / Helmut Weis (Hgg.): A Science in the Making, Münster 1996, S. 233–241.

Seguin 1999 = Seguin, Jean-Pierre: La langue française aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, in: Jacques Chaurand (Hg.): Nouvelle histoire de la langue française, Paris 1999, S. 225–344.

Seidel 1994 = Seidel, Robert: Späthumanismus in Schlesien. Caspar Dornau (1577–1631). Leben und Werk, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 20).

Seidel 2022 = Seidel, Robert: Martin Opitz und die deutsche *Poeterey*, in: Regina Toepfer (Hg.): Klassiker der Frühen Neuzeit, Hildesheim 2022, S. 443–476.

Serianni / Trifone 1993/1994 = Serianni, Luca / Trifone, Pietro (Hgg.): Storia della lingua italiana, 3 Bde., Turin 1993/1994.

Siouffi 2007 = Siouffi, Gilles: De la Renaissance à la Révolution, in: Alain Rey / Frédéric Duval / Gilles Siouffi (Hgg.): Mille ans de langue française. Histoire d'une passion, Paris 2007, S. 455–957.

Stockhorst 2008 = Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 128).

Toffanin 1940 = Toffanin, Giuseppe: Storia dell'Umanesimo (dal 13 al 16 Secolo), 2. Aufl. Rom 1940.

Tonger-Erk 2012 = Tonger-Erk, Lily: Actio. Körper und Geschlecht in der Rhetoriklehre, Berlin / Boston 2012 (Studien zur deutschen Literatur 196).

Trifone 1993 = Trifone, Pietro: La lingua e la stampa nel Cinquecento, in: Luca Serianni / Pietro Trifone (Hgg.): Storia della lingua italiana, 3 Bde., Turin 1993/1994, Bd. 1: I luoghi della codificazione, Turin 1993, S. 425–446.

Trabant 2002 = Trabant, Jürgen: Der Gallische Herkules. Über Sprache und Politik in Frankreich und Deutschland, Tübingen / Basel 2002.

Trabant 2010 = Trabant, Jürgen: Akademie und Nationalsprache, in: Volker Sellin (Hg.): Das Europa der Akademien, Heidelberg 2010, S. 43–75.

Vitale 1978 = Vitale, Maurizio: La questione della lingua, Palermo 1978.

Vitale 1986 = Vitale, Maurizio: L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano, Mailand 1986.

Wels 2009 = Wels, Volkhard: Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit, Berlin / New York 2009 (Historia Hermeneutica 8).

Wels 2018 = Wels, Volkhard: Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen ‚Kunstdichtung', Wiesbaden 2018 (Episteme in Bewegung 12).

Wesche 2004 = Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit, Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173).

Wolff 1888 [2017] = Wolff, Hans: Der Purismus in der deutschen Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts, Straßburg 1888 [Nachdruck 2017]

Zeller 1974 = Zeller, Rosemarie: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers ‚Gesprächspielen'. Berlin / New York 1974 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 58).

Silke Leopold

Tafelmusik

Musikalisches und Kulinarisches in der Vormoderne

Für Susanne Fontaine zum 60. Geburtstag

Abstract

Music that is not listened to for its own sake but which, such as dance music or table music, fulfils a specific social function has been considered inferior in musicology. This evaluation has stemmed from two very different influences. On the one hand, the self-contained and autonomous aesthetics of the 19th-century sought to derive the quality of a piece of music solely from the complexity of the composition and consequently considered as lesser such works as demanded less attention to the compositional process and details. On the other hand, the field was for a long time dominated by an interest in extant written scores, which meant that music which was only documented in pictorial or written sources received less critical attention. The combination of these two aspects has led to a false conclusion: because the majority of pre-modern table music has not been handed down, its musical value must not be that great. By using examples from the 15th to 18th centuries – including courtly celebrations in Lille, Ferrara and Florence, courtly musicians such as Heinrich Schütz, Michael Prätorius und Heinrich Ignaz Franz Biber, as well as 18th century middle-class table music – this article examines the role table music played in social life and how the quality and complexity of the music related to the occasion for which it was conceived.

Keywords

Occasional Music, Professional singer, Feast of the Pheasant, Christofaro di Messisbugo, Heinrich Schütz, Immanuel Kant, D'Este, Medici

1. Tafelmusik zur Verdauung

„Bravi! Cosa rara!" Für die musikalische Ausgestaltung seines Festmahls für den Steinernen Gast war Mozarts Don Giovanni nichts zu teuer. Er hatte viel Geld in die Hand genommen und je zwei Oboisten, Klarinettisten, Fagottisten und Hornisten engagiert. Solche Bläserensembles, auch Harmoniemusik genannt, waren seit einigen Jahren beim Adel sehr beliebt; sie arrangierten Musikstücke für ihre Besetzung, die sonst nur beim Militär, in der Redoute oder in der Oper zu hören waren, und unterhielten ihre Auftraggeber und deren Gäste mit allem, was unterhaltsam, geistreich oder auch schlicht gerade en vogue war.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-003

Zu gebratenem Fasan und rotfunkelndem Marzeminowein spielten Don Giovannis Musiker das Beste und Bekannteste, was die Wiener Oper in den letzten Jahren hervorgebracht hatte. Freilich war Mozart sich wohl nicht sicher, ob das Publikum in Prag, wo *Don Giovanni* Ende Oktober 1787 uraufgeführt wurde, die musikalischen Anspielungen erkennen würde. Deshalb ließ er Leporello, gleichsam als Hilfe beim Raten, jeweils den Titel der Oper andeuten, aus der die Musik stammte. Mit „O quanto un sì bel giubilo" ging es los – eine Melodie aus Vicente Martín y Solers Oper *Una cosa rara*, die seit November 1786 am Burgtheater triumphale Erfolge feierte. Sodann folgte „Come un agnello", eine Arie aus Giuseppe Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode*, schon etwas älter, denn diese Oper war 1782 in Mailand uraufgeführt und 1783 mit großem Erfolg in Wien nachgespielt worden. Über diese Arie hatte Mozart bereits 1784 eine Reihe von Klaviervariationen geschrieben. Das letzte der drei Stücke, Figaros Arie „Non più andrai farfallone amoroso" („Nun vergiss leises Flehn, süßes Kosen", so der Text in der bekanntesten deutschen Version) brauchte Leporello nicht extra anzusagen. Mozarts *Le nozze di Figaro*, am 1. Mai 1786 in Wien uraufgeführt, war dort zwar durch *Una cosa rara* vom Spielplan verdrängt worden; in Prag allerdings hatte diese Oper nach ihrer Premiere im Dezember 1786 so großen und so langanhaltenden Erfolg, dass sie Mozart den Kompositionsauftrag für *Don Giovanni* einbrachte, und sie wurde bis wenige Tage vor der Uraufführung des *Don Giovanni* dort gespielt. Es reichte also, wenn Leporello darauf verwies, dass er dieses Stück, das die Bläser da intonierten, zur Genüge kenne („Questa poi la conosco pur troppo") und auf diese Weise eine augenzwinkernde Kommunikation mit dem Publikum herstellte.

Mit der Tafelmusik im zweiten Finale des *Don Giovanni* verlegte Mozart den alten Don-Juan-Stoff hörbar in die Gegenwart und konfrontierte seine Zuschauer musikalisch mit ihrer eigenen Lebenswelt – zu einer Zeit, in der das Konzept der Tafelmusik schon in die Kritik geraten war. Immanuel Kant, der der Musik ohnehin nicht sehr gewogen war und in seiner 1790 veröffentlichten *Kritik der Urteilskraft* befand, Musik habe „durch Vernunft betrachtet, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste",[1] hatte schon in seinen Vorlesungen über Anthropologie 1772/1773 eine gewisse Geringschätzung für Tafelmusik zu erkennen gegeben:

> Es ist nichts absurder als eine Taffel Musick, man hat ja weit feinere Arten des Vergnügens bey der Taffel, die Musick aber füllt nur den leeren Raum der Gedankenlosigkeit aus, und kann etwas zur Verdauung beytragen.[2]

Später, in der *Kritik der Urteilskraft*, bezeichnete er sie als

1 Kant: Urteilskraft, S. 328.
2 Kant: Anthropologie, S. 414.

> ein wunderliches Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüter zur Fröhlichkeit unterhalten soll, und, ohne daß jemand auf die Komposition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freie Gesprächigkeit eines Nachbars mit dem andern begünstigt.[3]

Mozarts *Don Giovanni* hätte Kant eines Besseren belehren können. Tafelmusik diente auch noch Ende des 18. Jahrhunderts keineswegs primär als Geräuschkulisse. Sehr wohl schenkte Leporello der Komposition einige Aufmerksamkeit und lud das Publikum gleichsam dazu ein, sich über die Musik selbst Rechenschaft zu geben. Allerdings ging es Kant bei seinen abfälligen Bemerkungen über die Tafelmusik tatsächlich weniger um die Qualität der Komposition als vielmehr um die Verwendung der Musik in einem nicht auf das Kunstwerk selbst bezogenen Kontext.[4] Doch mit seiner Äußerung war jene Geringschätzung der Tafelmusik in der Welt, die im 19. Jahrhundert zur allgemeinen Mehrheitsmeinung wurde und ihren Weg auch in die Musikwissenschaft fand. Eduard Hanslick, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts das berühmte Wort von Musik als „tönend bewegte[n] Formen“[5] prägte und damit zum Kronzeugen jener musikalischen Autonomieästhetik wurde, die Musik nur als absolute, d. h. von allen außermusikalischen Inhalten und Bedingungen freie Kunst[6] akzeptieren mochte, bezog sich in seiner wirkmächtigen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) im Hinblick auf die Tafelmusik in seiner Gegenüberstellung von Sinnlichkeit und Verstandesmäßigkeit offensichtlich auf Kant, wenn er ihren „akzessorische[n] Dienst“ rügte:

> Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl. Darum gibt auch der Genuß keiner andern Kunst sich zu solch akzessorischem Dienst her. Die besten Kompositionen können als Tafelmusik gespielt werden und die Verdauung der Fasane erleichtern.[7]

Fast hat es den Anschein, als hätte sich Hanslick hier auf *Don Giovanni* mit seinem gebratenen Fasan bezogen. Allerdings zog auch er bei seiner Kritik die Qualität der Musik selbst nicht in Zweifel – im Gegenteil: Er nahm sie, in einer Zeit, da der Tafelmusik von überall her Feinde erwuchsen, gegen ihre Vereinnahmung durch vermeintlich kunstferne Aktivitäten in Schutz. Denn das 19. Jahrhundert hatte nicht nur ein neues Verständnis von Musik als einer autonomen Kunst entwickelt, sondern auch Musikerpersönlichkeiten hervorgebracht, die sich eher als Künstler denn als Dienstleister ver-

3 Kant: Urteilskraft, S. 305 f.

4 Diese These vertritt etwa Mohr 2013.

5 Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, S. 32.

6 Aus der schier unüberblickbaren Literatur zu absoluter Musik sei hier lediglich die einflussreiche Schrift von Dahlhaus 1978 herausgegriffen. Vgl. zu diesem Problemfeld auch den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier insbes. S. 23–25.

7 Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, S. 73.

standen und sich mit der Rolle im Hintergrund einer fürstlichen oder gar bürgerlichen Tafel zunehmend schwertaten. Dass Musik gut für die Verdauung sei, war zwar eine alte, bis ins Mittelalter zurückreichende Überzeugung; „Musicke helpes digesting“[8] hatte schon der Arzt, Dichter und Musiker Thomas Campion 1618 in seinen *Ayres sung and played at Brougham Castle in Westmerland in the Kings Entertainment* festgestellt. Aber neben diese alte Lehrmeinung trat unter den Medizinern des 19. Jahrhunderts die Auffassung, Musik schade der ungestörten Nahrungsaufnahme. Und die Verfechter der Kochkunst begannen sich ihrerseits daran zu stören, dass die Musik den Speisen die gebührende Aufmerksamkeit entzöge und bestenfalls toleriert werden könne, um erhitzte Gemüter bei Tische zu beruhigen. In seinem *Geist der Kochkunst* (1832) schlug Carl Friedrich Freiherr von Rumohr vor, Cholerikern bei Tisch „eine lärmende Tafelmusik zu machen, die ich in allen übrigen Fällen als schädlich und störend verwerfe“.[9]

Im Laufe des 19. Jahrhunderts schlich sich freilich auch ein Qualitätsurteil über die Musik selbst in die neue Missbilligung der Tafelmusik. Ausgerechnet am Beispiel von Mozarts Sinfonien, die er wegen ihrer Nähe zur italienischen Opernarie mit ihrem Wechsel zwischen (Gesangs-)Melodie und instrumentalen Zwischenspielen, „diesen bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven“ rügte, bekannte Richard Wagner auch, was er von Tafelmusik hielt. Mozart sei, so Wagner,

> oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich eine Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodien auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozartschen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servierens und Deservierens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt.[10]

In der Musikwissenschaft, die sich just in diesen Jahren des mittleren 19. Jahrhunderts zu einer wissenschaftlichen Disziplin formierte, hat der Terminus „Tafelmusik“ seitdem keinen guten Klang. Einerseits gehört er zusammen mit „Gebrauchsmusik“ oder „Gelegenheitsmusik“ zum Kreis jener Bezeichnungen, die weniger über die Musik selbst aussagen als vielmehr über ihren Aufführungskontext. Andererseits wird er unter dem Bereich „Unterhaltungsmusik“ subsumiert. Auch diese stand – und steht – unter dem Verdacht, trivial, banal, marginal zu sein. Zwar mehren sich die Stimmen, die die Unterscheidung von „Kunstmusik“ und „Unterhaltungsmusik“ für überholt halten, und

8 Vgl. zu diesem Aspekt auch den Beitrag von Lorenz Adamer und Thomas Schipperges in diesem Band, S. 125–159. Zitiert nach Kümmel 1976, S. 390.

9 Zitiert nach Kümmel 1976, S. 396.

10 Wagner: Zukunftsmusik, S. 126. Siehe auch Reimer 1971, S. 7.

doch werden Versuche, letztere zu definieren, immer noch von Werturteilen im Sinne mangelnder Originalität und kompositorischer Simplizität geprägt.[11]

Ist Tafelmusik Unterhaltungsmusik? Die Antwort lautet: Ja. Ist Unterhaltungsmusik trivial? Auf diese Frage ist nur eine historisch differenzierte Antwort möglich, denn es wäre falsch, die Dichotomie von Kunstmusik und Unterhaltungsmusik, von autonomer und funktionaler Musik, wie sie in der deutschsprachigen Diskussion des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet wurde, auf frühere Jahrhunderte zu übertragen und anzuwenden. Ist also Tafelmusik trivial? Meine Antwort lautet: Im Gegenteil. Gelänge es, die Tafelmusik vergangener Jahrhunderte anhand ihrer jeweils zeitgenössischen Quellen zu beurteilen, so würde das Ergebnis lauten: Je repräsentativer, exklusiver und luxuriöser die Speisen eines fürstlichen Banketts präsentiert wurden, desto repräsentativer, exklusiver und luxuriöser war auch die Tafelmusik ausgestaltet, mit der ein Gastgeber seine Gäste zu beeindrucken suchte. Anders als im 19. Jahrhundert, wo die Meinung herrschte, Musik und Essen schadeten einander, legten die Herrscher früherer Jahrhunderte großen Wert darauf, ihre Macht, ihren Reichtum, ihre Bildung nicht nur durch üppige Festbankette, sondern auch vermittels der Tafelmusik zu demonstrieren. Dass wir das meiste davon nicht kennen, weil es nicht in Noten, also in schriftlicher, reproduzierbarer Form überliefert ist, sollte nicht als Beleg für ein Desinteresse an der Musik gelten, sondern, im Gegenteil, auf die Absicht verweisen, die Einzigartigkeit des Ereignisses und das Privileg derer zu betonen, die zum Kreis der Geladenen gehörten. Wenige andere Künste waren zudem besser geeignet, die Verschwendung, diese „großartigste Form, Kapital zu vernichten“,[12] zu feiern als das Essen und die Musik: Denn als eine Kunst materialisierten sich beide im Akt des „Verzehrens“ – die besten Speisen waren die, von denen am Ende nichts mehr übrigblieb, und die Musik entfaltete ihre Wirksamkeit, indem sie verklang. Bisweilen wurde auch eine Übereinstimmung von Kulinarischem und Musikalischem angestrebt, etwa wenn ein Fest unter einem bestimmten Motto stand. Im Kapitel über das „Tafel-Ceremoniel“ beschrieb Julius Bernhard von Rohr in seiner 1733 veröffentlichten *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der großen Herren* die Praxis, die Tafelmusik nach den Erfordernissen des jeweiligen Anlasses auszusuchen:

> Unter der Tafel werden bey Solennitaeten schöne Musiquen gehört, bißweilen bestehen sie nur in Trompeten und Paucken, zuweilen aber auch in der schönsten Vocal- und Instrumentalmusic, es werden Castraten und Cantatricen dabey gehört, die mehrentheils Italiänische Piecen dabey abzusingen pflegen. Finden die Fürstlichen Herrschaften einen Gefallen unter Krieges-Gezelten, oder in Jagt- und Forst-Häusern, oder nach Art einer Bauer-Hochzeit, oder bey einer andern Verkleidung zu speisen, so wird die Musique, damit alles zusammen harmoniren möge, darnach eingerichtet.[13]

11 Stellvertretend für diese scheiternden Versuche, Unterhaltungsmusik wertungsfrei zu beurteilen, sei der Artikel in der neuen MGG genannt: Ballstaedt 1998.

12 Das Zitat bezieht sich ursprünglich auf das Feuerwerk. Siehe Kohler 1988, S. 10.

13 Rohr: Ceremoniel-Wissenschafft, S. 120.

Bei den großen Festbanketten, an den Tafeln der Fürsten diente die Musik nicht als Hintergrundgeräusch, sondern wurde als integraler, gleichberechtigter Bestandteil einer prächtigen Inszenierung von Herrschaft und Überfluss verstanden. Und selbst an der täglichen Tafel diente die Musik dazu, die schiere Nahrungszufuhr zu einem besonderen Moment im Tagesablauf, zu einem gesellschaftlichen Ereignis von Bedeutung zu veredeln.

Um zu verstehen, wie Tafelmusik jeweils von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde, bieten sich drei Untersuchungsgegenstände an – erstens die Berufsbilder von Musikern, zweitens die musikalischen Publikationen samt ihrer dazugehörigen Paratexte, d.h. Widmungen und Vorworte, und drittens die Berichte und Beschreibungen von Festen, darunter offizielle Dokumentationen von höfischen Ereignissen, aber auch Kochbücher.

2. Tafelmusik als Beruf

Über die Wahrnehmung und Beurteilung von Tafelmusik geben vielfach die Akten der höfischen Verwaltung wie auch die Korrespondenzen der Verantwortlichen Auskunft. Dabei fällt auf, dass es nicht die weniger bedeutenden, sondern oft die prominentesten Musiker waren, die zum Dienst an der Tafel verpflichtet wurden – wie etwa Biagio Marini, der venezianische Geigenvirtuose, den Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm 1624 in Neuburg „vff die taffel music vnd Concerten bestelt“[14] hatte. Tafelmusik gehörte zu den ganz normalen Dienstaufgaben eines Hofmusikers, und der Hofkapellmeister war dafür zuständig, sie zu organisieren.

Heinrich Schütz bietet sich auch deshalb als Beispiel für derartige Verpflichtungen an, weil sein Leben für einen Musiker des 17. Jahrhunderts vergleichsweise gut dokumentiert ist und über die Hofakten hinaus auch zahlreiche Briefe und Memoranden aus seiner eigenen Feder überliefert sind. Schütz war durch die gezielte Förderung des Landgrafen Moritz von Hessen zum Musiker herangereift und hatte 1613 seinen Dienst als zweiter Organist am Hof in Kassel angetreten. Bevor der Landgraf nun aber die Früchte seiner Fürsorge ernten konnte, wurde der sächsische Kurfürst Johann Georg I. auf Schütz aufmerksam und warb den vielversprechenden Musiker ab. Seit 1615 wirkte Schütz in Dresden, zunächst noch gleichsam als Leihgabe aus Kassel, später dann als fest bestallter Hofkapellmeister. Warum Schütz’ Anwesenheit in Dresden unabdingbar sei, begründete der Geheime Rat und Hofmarschall Christof von Loß damit, dass Schütz, „wenn die Musica in der Kirche und vor der Taffel auf die Maße wie bisher geschehen angestellet und gehalten werden soll“,[15] in Dresden bleiben müsse. Der Dienst an der

14 Zitiert nach Reimer 1971, S. 1.
15 Zitiert nach Moser 1936, S. 81.

fürstlichen Tafel, so erfahren wir aus dieser Bemerkung, gehörte wie der Kirchendienst zu den Selbstverständlichkeiten im Berufsbild eines Hofmusikers.

Für Schütz, den Organisten, stellte sich die Frage, ob er bei der Tafel persönlich aufzuwarten hatte, nicht. Als Hofkapellmeister hatte er allerdings für eine ansprechende und angemessene Tafelmusik zu sorgen. Welche Bedeutung dieser beikam, macht ein Memorandum deutlich, das Hofmarschall von Loß anlässlich des Besuchs von Kaiser Matthias in Dresden vom 25. Juli bis zum 13. August 1617 zur Kenntnisnahme durch den Hofkapellmeister Heinrich Schütz verfasste. In Begleitung des Kaisers reiste auch seine Gemahlin Anna an, dazu sein Bruder Erzherzog Maximilian, Hochmeister des Deutschen Ordens, sein Cousin Erzherzog Ferdinand, kurz zuvor gekürter König von Böhmen und als Ferdinand II. nachmaliger Kaiser, und eine Reihe hochrangiger Würdenträger, darunter Adam von Wallenstein, der Onkel des Feldherrn. In acht Punkten, von denen sich fünf mit Tafelmusik beschäftigten, erläuterte der Hofmarschall präzise, was er von seinem Hofkapellmeister erwartete.

1. Schütz habe dafür zu sorgen, dass alle Instrumente in Ordnung und gut gestimmt seien.
2. Er habe außerdem Sorge zu tragen, dass alle Musiker, Sänger wie Instrumentalisten immer zur Verfügung stehen müssten und sich zu jeder Zeit anständig zu betragen hätten.
3. Wenn der Kaiser öffentliche Tafel halte, habe Schütz sorgfältig eine gute Auswahl von Stücken zu treffen, nicht zu viele, aber die besten Hofmusiker dafür abzustellen, nicht zu viel pompöse Musik aufzuführen, sondern eher angenehme Musik in verschiedenen Schreibarten und diese so zu arrangieren, dass der Kaiser und seine Gesellschaft daraus Ruhm und Ehre herleiten könnten.
4. Wenn aber gleichzeitig mit der kaiserlichen Tafel eine fürstliche Tafel in einem anderen Raum abgehalten werde, solle Schütz ein zweites Ensemble aus den übrigen Musikern zusammenstellen, die nicht bei der kaiserlichen Tafel aufwarteten, etwa aus tüchtigen jungen Musikern. Er solle sie anweisen, an der fürstlichen Tafel zu musizieren und sich nicht zu betrinken.
5. Sollten Erzherzog Ferdinand oder Erzherzog Maximilian in ihren privaten Gemächern speisen wollen und dabei Musik wünschen, so solle Schütz jeweils ein geeignetes kleines Ensemble zusammenstellen und die Musik dafür sorgfältig aussuchen.
6. Sollte der Kaiser allein speisen und der Kurfürst mit Erzherzog Ferdinand, Erzherzog Maximilian und anderen Herren Tafel halten, so solle die gesamte Hofkapelle für den Kurfürsten zur Verfügung stehen. Ein Teil von ihnen, und zwar die besten, solle dann für den Kaiser zur Verfügung stehen.
7. Schütz solle sich jeweils früh beim Hofmarschall erkundigen, wie und wo die jeweiligen Bankette geplant seien, damit er sich rechtzeitig auf die entsprechende, für die jeweilige Mahlzeit angemessene Musik vorbereiten könne.

8. Und für den Fall, dass ein Tanzabend in der großen Halle geplant werde, solle Schütz alle Instrumentalisten verpflichten, sorgfältig aufzuwarten und geeignete Tänze zu spielen, und sie sollten auf keinen Fall nachlässig sein, andernfalls sie vom Kurfürsten bestraft würden.[16]

Der Hofmarschall persönlich machte sich Gedanken über die musikalische Ausgestaltung der Bankette und selbst der kleineren Mahlzeiten: Besser ließe sich kaum belegen, dass Tafelmusik in der Vormoderne keineswegs eine Marginalie, sondern ein zentrales Ereignis höfischer Repräsentation darstellte. Und in diesem Fall kam noch eine besondere diplomatische Schwierigkeit dazu: Vor der versammelten Führungselite der katholischen Reform, die nur wenig später für ihren unbedingten Willen zur Rekatholisierung des Reiches die Waffen sprechen ließ, konnte der sächsische Kurfürst kaum mit seiner Kirchenmusik renommieren, die bei einem Besuch protestantischer Fürsten wohl im Zentrum gestanden hätte. Auch die Gepflogenheit, als Teil der Tafelmusik vor dem Essen einige geistliche Gesänge zur Erbauung zu singen, verbot sich im Kontext dieses kaiserlichen Besuchs. Mit einer exquisiten, auf die jeweilige Situation zugeschnittenen und von den besten Musikern dargebotenen Tafelmusik aber konnte der Herrscher Sachsens dem Kaiser dennoch jeden Tag zu verstehen geben, welch hohen Rang seine Hofhaltung unter den konkurrierenden Fürstentümern des Reiches einnahm. Die Tafelmusik wurde auf diese Weise – ebenso wie die Speisen selbst und der Aufwand, den die kurfürstliche Küche trieb – zu einem Akt politischer Kommunikation.

Auch zum Kurfürstentag in Mühlhausen im Herbst 1627 nahm Johann Georg I. seine Hofkapelle mit, und Schütz stellte ihm ein „Weitleuffiges Vorzeichnüs“ zur Verfügung, „deren Personen aus den Musicanten welche zu der Aufwartung beydes an den Predigttagen undt bey der Taffel, mit nacher Mulhaussen könten genommen werden.“[17] 19 Musiker sah er für diesen Anlass vor oder 14 in einer sparsameren Variante. Aber er bat seinen Herrn, die größere Zahl zu genehmigen, da mit der kleineren wenig Staat zu machen sei.

Das Nachdenken darüber, wie eine solche Hofkapelle beschaffen sein müsse, zieht sich wie ein roter Faden durch Schütz’ berufliches Dasein und durch die erhaltenen Dokumente. Von seiner zweiten Italienreise in den Jahren 1628 und 1629 brachte er die Erkenntnis mit, dass

> von der zeit an, da ich hiebevorn das erste mahl dieser örter gewesen binn, Sich dieses gantze werk sehr geendert, undt die Jenige Music welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten undt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert undt zugenommen hatt.[18]

16 Die Verordnung ist im Wortlaut veröffentlicht bei Kobuch 1986, S. 85–87.

17 Schütz: Briefe, S. 85 f.

18 Schütz: Briefe, S. 96.

Mehrfach wurde Schütz aufgefordert, Gutachten und Empfehlungen zur Organisation der Hofmusik an kleineren Höfen als dem Dresdner abzugeben – zum ersten Mal im Dezember 1617, als er Heinrich Posthumus Reuß, dem Herrn von Gera, Ratschläge gab, wie eine funktionierende Hofmusik auch mit begrenzten Mitteln möglich gemacht werden konnte. Sie enthielten Empfehlungen für einen Hoforganisten, weitere Instrumentalisten und Sänger und schließlich ausführliche Überlegungen, wie man die Knaben des kurz zuvor gegründeten Gymnasiums Ruthenaeum in die Hofmusik einbinden könnte. Dabei spielte auch die Tafelmusik eine wichtige Rolle. Schütz empfahl Heinrich Posthumus Reuß, einige musikalisch begabte Knaben gezielt für den Dienst an der Tafel auszubilden:

> Anlangende die beiden Tischknaben, die da sollen gehalten werden, gnediger Herr, achte ich meinem Guthachten nach, das E. Gn. hierauf das ganze Fundament Ihrer Music bauen können, aus Uhrsachen, weil dießelben ganz gratis, wie ich auch von E. Gn. verstanden, zum Theil sollen unterhalten werden, und sie demnach totaliter sich ad nutum E. Gn. werden accommodirn müßen. Und wann hiernechst dieße E. Gn. Intention ins Werck gerichtet werden wird, mußen dießelben Knaben – ihr seind wenig oder viel – vom Cantore im Singen und von E. Gn. Hofinstrumentisten auf Geigen necessario alle, auf andern Instrumenten aber, alß Zincken, Posaunen, nach Lust und Beliebung der Knaben abgerichtet werden, darinnen E. Gn. wils Gott selbsten gute Ordnunge machen wird, ich auch an meinem Orth nach Vermögen alzeit gerne einrathen will, verleihet mir Gott das Leben etc.[19]

Von „Taffelknaben, oder Discantisten so bey der Taffel aufwarten“[20] war auch in einem Memorandum die Rede, das Schütz kurz nach seiner Rückkehr aus Italien 1629 zur Verbesserung der Dresdner Hofmusik verfasste. 1645 folgte er der Aufforderung der Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig, Empfehlungen für ihre Hofmusik abzugeben, und bat um nähere Auskünfte, darunter solche zum

> Gebrauch der Geistlichen Musik
> 1. bei der Tafel
> 2. bei den Predigten
> 3. bei einem pricipal – absonderlichen Musikalischen Gottesdienst in der Kirche

und

> Wegen der Weltlichen Tafelmusik.[21]

Und ganz am Ende seines langen Lebens, vermutlich nach 1667, als Schütz dem neuen Superintendenten und Hofprediger von Zeitz empfahl, wie man eine Notenbibliothek

19 Dieses Gutachten ist veröffentlicht bei Jung 1961, hier S. 245.
20 Schütz: Briefe, S. 107.
21 Schütz: Briefe, S. 156.

anzulegen habe, spielte die Tafelmusik eine nicht unerhebliche Rolle. Nach der Rubrik mit den großbesetzten Psalmen und geistlichen Konzerten folgte eine Abteilung mit kleinen oder geringstimmigen Psalmen und geistlichen Konzerten, die auch „bey Einer fürstl. Taffel zu gebrauchen“[22] seien. Und die letzte der sechs Rubriken trug den Titel „Weltliche undt Moralische Gesänge für eine fürstliche Taffelmusic“.[23]

An keiner Stelle wird freilich irgendeine Komposition mit Namen erwähnt, so dass wir wissen könnten, welche Stücke konkret bei Tisch aufgeführt wurden. Ohnehin ist davon auszugehen, dass das im Druck und in einzelnen Handschriften überlieferte Schaffen des Dresdner Hofkapellmeisters, so umfangreich es sich auch präsentiert, nur einen Teil seiner Arbeit abbildet. So hat sich von Schütz keine einzige Instrumentalkomposition erhalten, ebenso wenig wie irgendeines seiner zahlreichen Bühnenwerke. Schütz wählte sehr genau aus, welches Bild von sich er der Nachwelt hinterlassen wollte – das Bild eines Komponisten protestantischer Kirchenmusik, aber nicht eines weltlichen Fürstendieners. Auch von Monteverdi kennen wir keine Instrumentalmusik, sofern sie nicht, wie etwa die Ballettmusik aus dem *Ballo delle ingrate* (1608), in einen größeren dramatischen Kontext eingebunden war.

3. Tafelmusik nach Noten

Um sich ein Bild von der musikalischen Art der Tafelmusik machen zu können, müssen andere Quellen herangezogen werden. An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert mehren sich musikalische Veröffentlichungen, die auf die Verwendung der publizierten Kompositionen als Tafelmusik hinweisen.[24] Da sind zum einen Sammlungen mit Titeln wie *Christliche Hauß und Tisch Musica*[25] von Bartholomäus Gesius oder *Kirchen- und Tafel-Music*[26] von Andreas Hammerschmidt, mit denen die in den Schütz-Dokumenten belegte Praxis, auch bei Tisch geistliche Lieder zu singen, bestätigt wird. Da sind weiterhin Sammlungen mit eindeutig weltlicher Vokalmusik, wie etwa Johann Melchior Caesars *Musicalischer Wend-Unmuth, bestehend in underschidlichen lustigen Quodlibeten und kurtzweiligen Teutschen Concerten*[27] oder Valentin Rathgebers berühmtes *Augsburger*

22 Schütz: Briefe, S. 295.
23 Schütz: Briefe, S. 295.
24 Eine Zusammenstellung dieser musikalischen Quellen findet sich bei Reimer 1971.
25 Gesius: Christliche Hauß und Tisch Musica (Vollständiger Titel unter Primärtexte im Literaturverzeichnis).
26 Hammerschmidt: Kirchen- und Tafel Music (Vollständiger Titel unter Primärtexte im Literaturverzeichnis).
27 Caesar: Musicalischer Wendunmuth (Vollständiger Titel unter Primärtexte im Literaturverzeichnis).

Tafelkonfekt.[28] Und da ist schließlich eine wachsende Zahl von Publikationen mit Instrumentalmusik. Eines der frühen und prominenten Beispiele ist eine Sammlung von Michael Praetorius, die 1612 veröffentlicht wurde und den folgenden vollständigen Titel trägt:

> *Terpsichore*
> Musarum Aoniarum Quinta
> Darinnen Allerley Frantzösische Däntze und Lieder [...] Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespielet / etc. unnd vor Fürstlichen Taffeln / auch sonsten in Conviviis zut recreation und ergötzung gantz wol gebraucht werden können.

Terpsichore ist auch eine der frühesten Publikationen, die explizit einen direkten Zusammenhang zwischen Tanz- und Tafelmusik herstellte. Die ausführliche Einleitung begann Praetorius mit einer Rechtfertigung, warum er nach seinen geistlichen Veröffentlichungen nun mit einem weltlichen Werk an die Öffentlichkeit trat, und präzisierte noch einmal die Bemerkung im Titel:

> Inbetrachtung / man nicht allein vor Fürstlichen Taffeln / sondern auch bey ander ansehnlicher Leute ehrlichen Conventibus, Conviviis, Hochzeiten / und derogleichen Frewden Gelagen / zu zeiten / und zwar guten theils / ein Weltliches / nicht ohne sonderbare anmutige Belustigung / mit unter lauffen zulassen pfleget.

Würde Praetorius *Terpsichore* nicht ausdrücklich auch für die Tafelmusik bestimmen, so könnte man meinen, er habe vor allem das hohe Niveau der Tanzkultur am Wolfenbütteler Hof, beim Gesellschaftstanz ebenso wie beim Bühnentanz, dokumentieren wollen. Viele der mehr als 300 Tanzsätze stehen für sich wie etwa der europaweit beliebte „Branle de la Torche“ oder die nicht minder beliebte Spagnoletta, andere sind jeweils zu einer Gruppe zusammengefasst, wie etwa die ersten 19 Sätze der Sammlung, bestehend aus verschiedenen Branles und diversen Gavottes. Einige dieser Tanzfolgen sind mit „Ballet“ betitelt und verweisen mit ihren Überschriften entweder auf theatralische Darbietungen, wie etwa „Ballet des coqs“ oder „Ballet de trois aages“ [sic], andere huldigen bestimmten Personen, wie etwa das „Ballet de Monseigneur le Prince de Brunswieg“ dem braunschweigischen Thronfolger Friedrich Ulrich, dem Widmungsträger der Sammlung. Welcher der beiden Gattungen wohl das „Ballet du Roy pour sonner apres“ zuzurechnen wäre, lässt sich leider nicht mehr feststellen.[29]

28 Rathgeber: Tafel-Confect (Vollständiger Titel unter Primärtexte im Literaturverzeichnis).
29 Praetorius: Terpsichore ist herausgegeben von Günther Oberst.

Doch es ging Praetorius in *Terpsichore* um mehr als um eine Huldigung an den hohen Standard der Tanzkultur am braunschweigischen Hof. Ihm lag vor allen Dingen daran, die Musik zum Tanzen künstlerisch aufzuwerten, sie nicht nur als notwendige Begleitung für eine gesellschaftliche Aktivität zu verstehen, sondern ihr eine eigene kompositorische Identität zu verleihen. Viele der Tänze wie „Branle de la Torche“ oder Spagnoletta waren europaweit bekannte Weisen. Indem Praetorius sie mit einem mehrstimmigen Satz umgab, trug er gleichsam zu ihrer künstlerischen Veredelung bei. Praetorius sah seine Aufgabe nicht darin, neues thematisches Material zu ersinnen, sondern darin, die bekannten Melodien in kompositorisch anspruchsvolle Sätze zu kleiden. Zum Tanzen wären diese mehrstimmigen Sätze nicht nötig gewesen, denn es bedurfte dafür nur einer deutlich vernehmbaren rhythmischen Komponente und einer Melodie, durch die man den Tanz und die dazugehörige Choreographie erkennen konnte. Jahrhundertelang war Tanzmusik überhaupt nicht aufgezeichnet worden. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts fanden sich die Weisen dann zumeist einstimmig, gleichsam zur Erinnerung für die Tanzmeister, in choreographischen Lehrbüchern wieder. In der Hierarchie der Instrumentalmusikformen stand die Tanzmusik bis weit an das Ende des 16. Jahrhunderts als textlose und damit sinn-lose Musik weit unter den instrumental vorgetragenen Motetten und Madrigalen, bei deren Aufführung der Text des Originals immer noch als bekannt vorausgesetzt werden konnte. Hier aber kam die Tafelmusik ins Spiel. Denn als Musik beim Bankett hätte man die Tanzmusik ohne eine Einbettung in einen mehrstimmigen Satz kaum präsentieren können. Indem Praetorius diese Sätze komponierte, beförderte er die überlieferten Tanzweisen in den Rang von Kunstmusik. Die fürstliche Tafel war der Ort, an dem aus der Musik zum Tanzen nun Musik zum Zuhören wurde. Sie diente nicht mehr primär zur Regulierung von Bewegungsabläufen, sondern beanspruchte nun ihrerseits, als künstlerisches Produkt ernst- und wahrgenommen zu werden. Die musikalische Aufwertung der überkommenen Tanzweisen zu mehrstimmigen Instrumentalsätzen darf nicht als Zugewinn an künstlerischer Autonomie missverstanden werden. Nicht die Funktionalität als solche änderte sich, sondern die Funktion. Auch Tafelmusik war funktionale Musik; nur bestand ihre Aufgabe nicht mehr darin, Rhythmusgeber für Bewegungsabläufe zu sein, sondern diente dazu, ein Mahl – sei es formell oder zwanglos – zu verschönern, der kulinarischen Sensation eine musikalische hinzuzufügen. Der Aufwuchs an musikalischer Komplexität führte dabei zunächst nicht zu mehr Unabhängigkeit einer Komposition von der ihr zugewiesenen Bestimmung, sondern wurde weiterhin als Teil einer gesellschaftlichen Inszenierung verstanden.

Später allerdings, als sich die Instrumentalmusik neben der Vokalmusik als eine musikalische Ausdrucksform auf Augenhöhe etabliert hatte, begann sie sich auch aus den funktionalen Zuweisungen zu lösen. Blickt man auf den weiteren Werdegang der instrumentalen Tafelmusik im 17. und frühen 18. Jahrhundert, so erkennt man, wie sehr die Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in der diese als belanglos verschrien war, an der tatsächlichen historischen Entwicklung vorbeiging. Statt als scheinbar wertlose ‚Gebrauchs-

musik' hinter den Zwecken zurückzutreten, denen sie dienen sollte, entwickelte gerade die instrumentale Tafelmusik eine künstlerische Eigendynamik und trug damit nicht unerheblich zu jener Entwicklung bei, durch die sich die Instrumentalmusik allmählich aus der Abhängigkeit von der Vokalmusik befreite – ein Prozess, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in der Zeit der sogenannten Wiener Klassik, abgeschlossen war.

Dieser Funktionswechsel von der Tanzmusik zur Tafelmusik wird durch Wolfgang Caspar Printz bestätigt, der in seinem 1679 verfassten, 1696 veröffentlichten dritten Teil seiner *Phrynis Mytilenaeus* genannten Kompositionslehre mit satirischem Beiklang einen Unterschied zwischen Tanzmusik zum Tanzen, die um der Koordination der Schritte und Figuren willen rhythmisch exakt gespielt werden müsse, und Tanzmusik bei der Tafel, wo mehr rhythmische Freiheiten erlaubt seien.[30] Auch diese aufführungspraktische Komponente darf nicht unterschätzt werden: Tafelmusik durfte im Akt der Präsentation künstlerisch überformt werden und in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit treten, während Tanzmusik nur im Hintergrund ihre Wirksamkeit als Rhythmusgeber entfalten durfte. Einen Virtuosen wie Biagio Marini verpflichtete man nicht, um zum Tanz aufzuspielen, wohl aber, um bei der Tafel, womöglich zwischen den Gängen und bei voller Konzentration auf die Musik, über seine geigerischen Kunststücke staunen zu können.

Terpsichore jedenfalls machte alsbald Schule. 1617 veröffentlichte der Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein eine Sammlung mit dem Titel *Banchetto musicale*, in der er die Satzfolge der Tänze Padoana – Gagliarda – Courente – Allemanda mit Tripla zu dem verfestigte, was man später „Suite" nennen sollte. Die einzelnen Sätze waren nun nicht mehr nur mehrstimmig, sondern darüber hinaus auch noch so polyphon komponiert, dass sie zwar das Tanzen merklich erschwerten, gleichwohl durchaus noch an diese Funktion ideell gebunden blieben. Viele andere Komponisten taten es ihm im Verlauf des 17. Jahrhunderts gleich. 1680 erschien in Salzburg eine dem Erzbischof Maximilian Gandolph gewidmete Sammlung mit dem Titel *Mensa sonora seu Musica instrumentalis. Sonatis aliquot liberius sonantibus Ad Mensam* aus der Feder des Violinvirtuosen und Vizekapellmeisters Heinrich Ignaz Franz Biber. Der deutsche Titel lautete *Die klingende Taffel oder Instrumentalische Taffel-Music Mit frisch-lautenden Geigen-Klang*.[31] Auch diese Sammlung enthielt „Pars" genannte Suiten etwa der Abfolge Sonata – Allamanda – Courante – Sarabanda – Gavotte – Gigue – Sonatina, deren über den Tanz als Bewegungsmuster hinausgehender Charakter auch dadurch betont wurde, dass die Tänze von einer frei erfundenen Sonata abgerundet wurden, die zu Beginn und zum Schluss einer jeden Pars einen musikalischen Rahmen um die Tänze bildeten. Im Vorwort betonte Biber, dass es ihm bei dieser Tafelmusik nicht darum zu tun gewesen wäre, musikalisch aufzutrumpfen, sondern eher der Einfachheit zu huldigen:

30 Printz: Phrynidis Mytilenaei, S. 110. Siehe auch Reimer 1971, S. 5.

31 Biber: Mensa sonora.

> Bin derohalben gar nicht sorgfältig / von dem verschryenen Prasser Apicius ein seltene Speiß-Gerichte auff Deiner Hochfürstlichen Taffel vorzustellen / noch mit einem unschätzbaren Perlein der verschwenderischen Cleopatra allda auffzuwarten; sondern das edle Kleinod der Einstimmigkeit[32] mit einer gehorsamb-demütigen Verehrung gleich-lautendt schuldigist anzuvertrauen.[33]

Und 1698 veröffentlichte Georg Muffat, Kapellmeister und Aufseher der Pagen bei dem Passauer Fürstbischof Johann Philipp von Lamberg, sein *Florilegium Secundum* mit einer Reihe von instrumentalen Tanzfolgen, jeweils mit einer Ouvertüre, und wie bei Praetorius teilweise mit Bezug zu szenischen Aufführungen. So tragen die Sätze des zweiten Fasciculus etwa Titel wie „Die in ihren Häfen etwas abrührende Köch", oder „Das Fleischgehäck", oder „Die Kuchen-Jung". Im Vorwort erläuterte Muffat den Entstehungskontext der veröffentlichten Suiten:

> Er enthaltet kein geringen Theil deren von mir zu Passau neu-gesetzten, und so wohl beym Dantz als bey vieler Instrumenten Zusammen-Stimmung in disem Hoch-Fürstl. Hof beliebig-erschallenen Balletten. Welche, obwohlen sie auch zu verschiedenen andern, als Cammer-Tafel- oder Nacht-Music gedienet, dannoch mehr Ihro Hoch-Fürstliche Gnaden allhier tragenden sorgfältigen Eyfer, zur Aufziehung einer bey Dero Hofstatt sich befindenden Hoch-Adelichen Jugend, als meiner Begierde die Ohren zu ergötzen ihren Anfang schuldig seynd.[34]

Tanzmusik, Kammermusik, Tafelmusik, Serenade: Muffat erweiterte die Liste der Verwendung seiner Suiten noch um zwei weitere mögliche Einsätze. In beiden Fällen, in der Kammer und bei Nacht im Garten, trat zwar der außermusikalische Kontext weiter in den Hintergrund und machte der Aufmerksamkeit der Musik gegenüber weiter Platz. Als Georg Philipp Telemann 1733 seine Tafelmusik unter dem französischen Titel *Musique de Table* veröffentlichte, zeigte sich deutlich der Anspruch, erlesene Kunstmusik zu präsentieren – in unterschiedlichen Besetzungen mit und ohne Blasinstrumente, in unterschiedlichen Gattungen wie Suite, Quatuor, Concert, Triosonate und Solosonate. Telemanns *Musique de Table* präsentierte die ganze Bandbreite dessen, was die Kunst des instrumentalen Komponierens inzwischen zustande gebracht hatte. Zugleich hielt jedoch der Titel den funktionalen Aspekt dieser Musik, sei es der Tanz oder sogar der Gebrauch bei der Tafel, durchaus präsent.

Notendrucke wie Praetorius' *Terpsichore*, Bibers *Mensa sonora* oder Muffats *Florilegium Secundum* dienten auch dazu, das Ansehen der Widmungsträger über den engen Kreis des jeweiligen Hofes hinaus in die Welt zu tragen. Es waren Dokumente, ja Do-

32 Hierbei handelt es sich nicht um Einstimmigkeit im musikalischen Sinne, sondern um ‚Einfachheit'. Das Wort in der lateinischen Version der Widmung lautet *uniformes.*

33 Titel und Widmung in lateinischer und deutscher Sprache abgedruckt bei Biber: Mensa sonora, S. VIII.

34 Muffat: Florilegium Secundum, Vorrede, S. 19.

kumentationen über die Pracht und die Bedeutung des Ortes, an dem sie entstanden waren. Hätten Edelleute wie der braunschweigische Thronfolger, der salzburgische Erzbischof oder die Brüder Johann Traugott und Liebgott von Kueffstein, Domherr und Hofmarschall in Passau, diese Publikationen nicht finanziert, so hätte der Glanz der Hofhaltungen nicht so hell und so weit strahlen können. Derartige Publikationen eigneten sich besonders als kostbares Geschenk an Gleichgestellte; für den öffentlichen Musikmarkt dürften sie in der Regel zu teuer gewesen sein. Telemanns *Musique de Table* stellt auch in dieser Hinsicht eine Weiterentwicklung dar. Die Einnahmen aus mehr als zweihundert Subskriptionen ermöglichten ihm, die Herstellungskosten zu bezahlen. Zu den Pränumeranden gehörten Fürsten wie der Markgraf von Brandenburg oder der Herzog von Sachsen-Weimar, Musiker wie Johann Joachim Quantz in Dresden oder Georg Friedrich Händel in London, Diplomaten aller Herren Länder, aber auch einfache, wenngleich wohl reiche Bürger in ganz Deutschland und anderswo; der Preis der *Musique de Table* war exorbitant.[35] Einer Mademoiselle Rhode aus Frankfurt/Oder oder einem Monsieur Nebelthau aus Meerholz dürfte es dabei wohl eher um den Besitz und das Studium der Musik selbst gegangen sein als um Aufführungsmaterial für Tafelmusik am häuslichen Esstisch.

4. Tafelmusik in der Pastete

In Zeiten, da sich der Erfolg einer künstlerischen Äußerung nach dem Grad der Verfügbarkeit und der medialen Aufmerksamkeit bemisst, die ihr zuteil wird, ist es schwer vorstellbar, dass es auch Zeiten gegeben hat, in denen Musik, zu deren Aufführung nur ein kleiner und exklusiver Kreis geladen war, weit höher geschätzt wurde als solche, die jedermann zugänglich war. Indizien aus verschiedenen Zeiten der Vormoderne deuten jedoch darauf hin, dass die herrscherliche Aura, mit der sich ein Fürst umgab, auch durch eine Musik erschaffen werden konnte, die eben gerade nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für den engsten Zirkel der Privilegierten gedacht war – leise Klänge wie etwa die der Laute oder der Theorbe, solistische Darbietungen ausgewählter Virtuosen, Interpreten aus dem Kreis der Hofgesellschaft, die sich niemals auf einer öffentlichen Bühne hätten präsentieren können, wohl aber unter ihresgleichen. Auch in diesem Zusammenhang ist die Rolle, die Biagio Marini am Wittelsbacher Hof in Neuburg zukam, bemerkenswert. Bevor er 1623 dort seinen Dienst antrat, hatte der Neuburger Hof schon einmal seine Fühler ausgestreckt und eine Reihe von Prämissen formuliert, unter denen der italienische Stargeiger dort seinen Dienst verrichten sollte. In den entsprechenden Papieren, die ihn auch zum Dienst an der Tafel verpflichteten, wurde seine Rolle als die eines „musico riservato“ beschrieben, dem nicht zuzumuten sei, im

35 Die Pränumerandenliste ist veröffentlicht in Georg Philipp Telemann: Tafelmusik.

Orchester mitzuspielen, weil man ihn dort nicht hätte heraushören können.[36] Und aus seiner eigenen Korrespondenz mit dem Pfalzgrafen persönlich geht außerdem hervor, dass Marini diesem direkt unterstellt sein wollte.[37]

Für die Rolle eines „musico riservato", auch wenn diese Bezeichnung sonst nirgendwo belegt ist, oder für Musik, die nur einem kleinen Kreis von Auserwählten zugänglich gemacht wurde, gibt es viele Belege. Auch Herzog Albrecht V. von Bayern war dafür bekannt, dass er die Musik seines Hofkapellmeisters Orlando di Lasso, sehr zu dessen Missvergnügen, lieber für sich behielt, als ihm die Druckerlaubnis dafür zu erteilen. Das bekannteste Beispiel aber dürfte das „Concerto della Dame" in Ferrara sein, ein Ensemble von drei virtuosen Sängerinnen, die nur in den Privatgemächern Herzog Alfonsos II. und seiner Gemahlin Margherita zu hören waren. Wer eine Einladung zu einem Abendessen in kleinem Kreis oder auch nur zu einer Darbietung dieser drei musikalisch geschulten Hofdamen der Herzogin erhielt, durfte sich glücklich schätzen und trug die Fama von dem engelsgleichen Gesang in die Welt.[38] Die für dieses Ensemble komponierte Musik wurde unter Verschluss gehalten. Erst als Alfonso II. 1597 ohne legitimen Erben gestorben und das Herzogtum an den Kirchenstaat zurückgefallen war, durfte der für die Musik des „Concerto delle Dame" zuständige Komponist Luzzasco Luzzaschi die Madrigale veröffentlichen. 1601 erschien seine Sammlung mit Madrigalen aus dem Repertoire der drei im Vorwort „Dame principalißime" genannten Sängerinnen, einschließlich der virtuosen Verzierungen, mit denen sie den Tonsatz ausgeschmückt hatten. Damit war das Mysterium, das diese Musik umgab, zumindest teilweise gelüftet.

Exklusivität durch Geheimhaltung – von diesem Blickwinkel aus betrachtet bekommt die Tatsache, dass Tafelmusik insbesondere dann nicht aufgezeichnet wurde, wenn sie bei einem großen, bedeutenden Fest gespielt wurde, einen neuen Sinn. Denn gerade die fulminanten, Aufsehen erregenden Festinszenierungen, die Feuerwerke, die Schauessen, die Dekorationen und die Musik lebten von der Unwiederholbarkeit, von der Unwiederbringlichkeit des Moments, der denen vorbehalten war, die dabei sein durften, und der durch oftmals sehr ausführliche Berichte denen kommuniziert wurde, die darob in Staunen und Bewunderung ausbrechen sollten. Drei Beispiele, je eines aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, sollen die These, dass die Tafelmusik zu den exklusiven Attraktionen gehörte, unterstützen.

36 Siehe hierzu Clark 1957. Dieser Aufsatz versteht sich als Beitrag zu der Diskussion um den Begriff „Musica Reservata", der in einen anderen Kontext gehört und deshalb hier nicht erläutern werden soll.

37 Clark 1966, S. 254 f.

38 Berichte über den Gesang des „Concerto delle Dame" finden sich bei Newcomb 1980, insbesondere S. 53–56.

4.1. Lille

Zu den berühmtesten Festen des 15. Jahrhunderts gehört das sogenannte Fasanenfest, das der burgundische Herzog Philipp der Gute im Februar 1454 in Lille ausrichtete, um damit für einen Kreuzzug zu werben und zu sammeln, um das ein Jahr zuvor vom Osmanischen Reich eingenommene Konstantinopel zurückzuerobern.[39] Das Fest, an dessen Ende ein Schwur der Anwesenden stand, diesen Kreuzzug möglich zu machen, setzte sich aus einem üppigen luxuriösen Bankett mit 48 Gerichten auf jeder einzelnen Platte und aus aufwändigen Dekorationen, bewegten Bildern und szenischen Darbietungen zusammen. Diese reichten etwa von einem wie lebensechten kleinen nackten Knaben, der von einem Felsen herunter sein Wasser in Form von duftendem Rosenwasser rinnen ließ, über einen Zauberwald mit beweglichen exotischen Tieren bis hin zu mehreren ausführlichen Darstellungen der Heldentaten Jasons, seine Kämpfe gegen Stiere, Schlangen und Drachen – eine Huldigung an den Orden vom Goldenen Vlies und seinen Gründer Philipp den Guten, den Gastgeber des Festes. Die wohl wichtigste Quelle für die Beschreibung des Fasanenfestes sind die Memoiren des Chronisten Olivier de la Marche, der ihm dort ein ausführliches Kapitel widmete.[40]

Unter Historikern wie unter Musikwissenschaftlern hat dieses Fest bis heute keinen guten Ruf. Den Anfang machte 1919 Johan Huizinga, als er von „Äußerungen barbarischen Fürstenprunkes", „maßlosem, törichtem Prunk" oder „all jenem bizarren Prunk, der spurlos untergegangen ist", sprach und sich dabei auch über die „Pasteten, in denen Musiker spielen", ereiferte.[41] Damit setzte er den Ton für weitere Bewertungen des Fasanenfests als „lächerliche Maskerade" oder „Jahrmarktskomödie".[42] Und selbst Peter Gülke, der dem Fasanenfest in seiner Dufay-Monographie mehrere Seiten widmete und den Bericht Olivier de la Marches ins Deutsche übersetzte, wertete das Fest als Verkörperung eines „skurril-verschrobenen, gigantomanischen Spektakels" und als „zeremoniösen Mummenschatz" [sic].[43]

Gülkes Beobachtung, dass in Olivier de la Marches Festbeschreibung „von Musik oft, jedoch selten konkret und detailliert die Rede ist",[44] bedarf freilich einer Ergänzung. Denn der Bericht lässt erkennen, wie wichtig sie für die Organisation der Veranstaltung war und Ordnung in dem vermeintlichen Durcheinander der mannigfaltigen Auftritte herstellte – Musik fordert Aufmerksamkeit, unterbricht das Gespräch und trägt zur Rahmung bei. Diese Aufgabe, gleichsam zum Mahl zu rufen, einzelne hochgeborene

39 Zusammenfassend hierzu das Kapitel „Der ‚Voeu du faisan'", in: Müller 1993, S. 60–64.

40 Marche: Les Memoires, S. 160–194. Die Beschreibung des Fasanenfestes wurde mehrfach neu gedruckt, zuletzt bei Régnier-Bohler 1995, S. 1135–1163.

41 Huizinga 1975, S. 367–379.

42 Schütz: Briefe, S. 62.

43 Gülke 2003, S. 272 f.

44 Gülke 2003, S. 272.

Gäste anzukündigen, das Auftragen der Speisen, hatten seit dem Mittelalter die lauten Blasinstrumente, die Schalmeien, Pommern und Blechblasinstrumente übernommen, die seit dem 15. Jahrhundert unter dem Begriff „Alta" zusammengefasst wurden.[45] Auch beim Fasanenfest schmetterten Trompeten hier und da noch ihre Fanfaren, um ein neues Ereignis, zumeist die Geschichten von Jason, anzukündigen. Kirche und Pastete aber übernahmen eine zusätzliche Aufgabe; sie markierten mit künstlerischen Darbietungen anstelle von akustischen Signalen jeweils die Zäsur zwischen zwei Momenten des Fests, sie fungierten wie ein musikalischer Vorhang zwischen den Nummern einer Revue: Bemerkungen über die Musik beginnen in den Memoiren zumeist mit „Quand chacun fut assis", „Cest entremets acompli" oder schlicht „Aprè ce".[46] Und sie war Teil einer Inszenierung, die Kirche und Staat, Religion und Repräsentation für gleichermaßen wesentlich und komplementär erachtete. Auf der mittleren der drei Tafeln im Saal war eine Kirche mit Glasfenstern und einer Glocke aufgebaut, in der sich eine Orgel und vier Sänger befanden. Auf der größten der drei Tafeln dagegen stand eine Pastete, in der 28 Musiker mit verschiedenen Instrumenten saßen. Alle musikalischen Zäsuren, die Olivier de la Marche beschrieb, begannen mit Musik aus der Kirche und mündeten in Musik aus der Pastete. Mal begann die Glocke zu schlagen, mal die Orgel zu spielen, mal die Sänger eine Motette anzustimmen; mal trat danach ein Hirte aus der Pastete und spielte Dudelsack, mal sangen drei Sänger in der Pastete eine Chanson, mal hörte man Flöten, ein Horn oder auch eine Drehleier. Und ganz nebenbei bestätigte Olivier de la Marche in seinem Bericht, dass die Musik die Zäsur zwischen den einzelnen Darbietungen markierte, wenn er gleichsam am Rande bemerkte: „faisoyent ainsi tousjours l'eglise et la pasté quelque chose entre les entremets."[47]

Doch damit nicht genug: Auch bei einer der Vorführungen gehörte die Musik zu den kleinen Sensationen. Denn nachdem an einem Punkt des Festes Kirche und Pastete viermal abwechselnd gespielt und gesungen hatten, betrat ein weißer Hirsch mit goldenem Geweih und purpurner Schabracke den Saal, geritten von einem zwölfjährigen Knaben, der irgendwann mit seiner hellen, klaren Kinderstimme zu singen begann und dabei von dem Hirschen begleitet wurde, der den „teneur", d. h. die Unterstimme, sang. Hirsch und Knabe schritten dabei so lange reihum die Tische ab, bis die Chanson mit ihren acht Strophen zu Ende gegangen war. In diesem Fall nannte Olivier de la Marche sogar den Titel der Chanson *Je ne vis oncque la pareille*,[48] und er fügte hinzu, dass diese Nummer ganz besonders gelungen gewesen sei. „Ich sah nie eine, die Euch, meine anmutige Dame, gleicht" – das mag eine Huldigung an die anwesenden Damen gewesen

45 Siehe hierzu Welker 1994.

46 Marche: Les Memoires, S. 172, 175.

47 „Kirche und Pastete machen also immer etwas zwischen den Gängen." Marche: Les Memoires, S. 175.

48 Eine Edition dieser Chanson ist am leichtesten zu finden bei Gülke 2003, S. 454.

sein. *Je ne vis oncque la pareille* wird heute sowohl Guillaume Dufay, dem frankoflämischen, als auch Gilles Binchois, dem burgundischen Musiker, zugeschrieben; die beiden galten schon den Zeitgenossen als Künstler auf Augenhöhe. Unabhängig davon, wer tatsächlich der wahre Autor ist, wird jedoch durch die Erwähnung dieser Chanson einmal mehr deutlich, dass die Musik auf dem Fasanenfest keineswegs als Musik zum Weghören, als Geräuschkulisse gedacht war, sondern im Gegenteil von den bedeutendsten Musikern stammte und höchste Aufmerksamkeit einforderte. Dass Olivier de la Marche sie nicht präziser beschrieb oder gar Urheber nannte, mag bedauerlich sein: Es darf aber nicht als Nachweis ihrer Beliebigkeit missverstanden werden. Dass er ihr in seiner Beschreibung so viel Raum gab, unterstreicht eher die Bedeutung, die er ihr beimaß.

4.2. Ferrara

Strategisch wichtig zwischen der Republik Venedig und dem Kirchenstaat gelegen, durch eine geschickte Heiratspolitik mit mehreren europäischen Herrscherhäusern verbunden, war der Familie d'Este in Ferrara in nur wenigen Jahrhunderten der Aufstieg vom Stadtherren über das Markgrafentum bis zum Herzogtum gelungen. 1471 hatte Papst Paul II. Borso d'Este zum Herzog von Ferrara, einem zum Kirchenstaat gehörenden Territorium, gemacht – mit der Maßgabe, dass Ferrara an den Kirchenstaat zurückfallen würde, sollten keine legitimen Erben vorhanden sein. Bis dieser Fall mit dem Tod Alfonsos II. 1597 tatsächlich eintrat, machten die fünf in dieser Zeit regierenden Herzöge Ferrara zu einem kulturellen Zentrum allererster Güte. Was ihnen an der Länge ihres Stammbaums fehlte, um im Kreise der Herrscher von Gottes Gnaden anerkannt zu werden, bemühten sie sich durch Kulturförderung wettzumachen. In seinem Epos *Orlando furioso*, zwischen 1516 und 1532 in immer wieder erweiterter Form veröffentlicht, führte Lodovico Ariosto, Hofmann im Umkreis der Familie d'Este, den Stammbaum der Familie bis nach Troja zurück und überformte die genealogische Realität mit literarischer Phantasie. Mit Städtebau, Palastarchitektur, Malerei, Literatur und Musik und einer verschwenderischen Theater- und Festkultur setzten die Ferrareser Herzöge Akzente, die in ganz Europa wahrgenommen und kopiert wurden.

Zu den Künsten, mit denen der Ferrareser Hof internationales Renommé erlangte, gehörte auch die Kochkunst. Christofaro di Messisbugo, der sich als Haushofmeister und Truchsess bis in die höchsten Hofämter vorarbeitete und in den Ferrareser Adel einheiratete, wirkte jahrzehntelang als Aufseher über die herzogliche Küche und organisierte zahllose Bankette in Ferrara, Mantua und auf diversen Landsitzen. Wie hoch er im Ansehen und in der gesellschaftlichen Hierarchie stand, wird auch dadurch deutlich, dass er die herzogliche Familie und ihre Entourage mehrfach in seinem eigenen Haus bewirten konnte. Eines dieser Bankette in seinem eigenen Haus fand am Karnevalssamstag im Februar 1548 statt, kurz vor seinem Tod im selben Jahr. Ein Jahr später erschien sein kulinarisches Vermächtnis unter dem Titel *Banchetti, composizioni di vivande*

e apparecchio generale im Druck, das unter diesem und unter dem anderen Titel *Libro novo nel qual s'insegna a far d'ogni sorte di vivande secondo la diversità de i tempi così di carne come di pesce* bis 1626 fünfzehn Auflagen erlebte.[49] Das Manuskript dieses Buches war, wie die Widmung an Ippolito d'Este anlässlich seiner Ernennung zum Kardinal im März 1539 verrät, offenbar schon Jahre vorher entstanden und um einige spätere Bankett-Beschreibungen erweitert worden. Das Buch bestand aus unterschiedlichen Teilen: Der erste gab Empfehlungen, was alles für die Ausrichtung von Banketten zu bedenken sei. Diese Liste reichte von der Unterkunft für die Gäste über das Geschirr und die Tischwäsche, die Auswahl der Weine, der Nahrungsmittel und Gewürze, die Ausstattung der Küche bis hin zum benötigten Personal und dessen Aufgaben. Darunter fanden sich auch die Musiker und der Hinweis, dass die „piffari", also die Fanfarenbläser, sich selbst verköstigen sollten, während der Herzog äße.[50] Das bedeutet im Umkehrschluss auch, dass die Bläser jeden Schritt des Herzogs, sein Erscheinen oder sein Fortgehen, mit ihren Fanfaren zu begleiten und deshalb die ganze Zeit zur Verfügung zu stehen hatten. Dies wird durch eine Bemerkung im Zusammenhang mit einem Bankett bestätigt, bei dem zwischen zwei Gängen die Piffari zu blasen begannen, so dass jeder dachte, das Essen wäre beendet; statt dessen sei aber nur die Tischdecke gewechselt worden.[51] Ein zweiter Teil des Buches beschrieb vierzehn Bankette zwischen 1529 und 1548 samt Menüfolge und bei vier davon auch die musikalischen Darbietungen. Der dritte – umfangreichste – Teil lieferte die Rezepte zu den servierten Speisen und noch viele mehr.

Messisbugos Schrift gilt als wichtige Quelle für die Aufführungspraxis von instrumentaler Ensemblemusik in einer Zeit, da diese zumeist noch nicht notiert wurde.[52] Eine Reflexion über die Funktion dieser Musik als Tafelmusik findet dabei nicht statt. Howard M. Brown und Pierre M. Tagmann widmeten sich vor allem den Instrumenten und der Zusammensetzung der Ensembles bei den beiden großen Banketten, die anlässlich der Vermählung des Thronfolgers Ercole d'Este mit Renée de France am 24. Januar und am 20. Mai 1529 ausgerichtet wurden. Tatsächlich enthalten diese beiden Bankettbeschreibungen die ausführlichsten Angaben darüber. Interessant ist aber auch der Vergleich mit einem eher intimen Abendessen, das der Ferrareser Herzog Alfonso I. in Mantua bei seiner Schwester Isabella, der Markgräfin von Mantua, für mehrere hohe Würdenträger des Kaisers gab. Alle diese Beschreibungen deuten darauf hin, dass Messisbugo daran gelegen war, ein Gleichgewicht zwischen Kulinarischem und Musikalischem herzustellen. Während die Musik in Mantua zwar abwechslungsreich, aber

49 Siehe hierzu Westbury 1963.

50 Messisbugo: Libro novo, f. 8r.

51 „Il che fatto cominciarono a sonare i Piffari, & quinvi pensò ogni uno che fosse finita la cena, si levò solo il primo Mantile […]", Messisbugo: Libro novo, f. 12r.

52 Brown 1975; Tagmann 1978.

eher klein dimensioniert war, folgte bei den Hoffesten in Ferrara eine Sensation auf die andere. So bestand etwa der erste Gang am 24. Januar aus

- in Mandelteig eingeschlagenem und frittiertem Hühnerfleisch mit feinem Zucker bestreut
- gebratenen Wachteln, Fleischbällchen und Hühnerlebern
- gebratenen, mit Orangenscheiben dekorierten Fasanen
- Zwiebelsuppe
- Blätterteig mit Pinienkernen
- Törtchen mit Fischinnereien gefüllt
- frittierten und sauer eingelegten Forellenschwänzen
- frittierten Streifenbarben
- Aal in Marzipanteig gewickelt
- Fischsuppe.

Die Musik zu diesem Gang entstammte der Feder Alfonsos della Viola; es sangen Madama Dalida und vier weitere Stimmen, außerdem war da Messer Alfonso mit fünf Musikern und fünf Violen, ein Cembalo mit zwei Registern, eine Laute, sowie eine große und eine mittlere Flöte. Zum zweiten Gang trugen vier Sänger Madrigale vor. Der dritte Gang wurde begleitet von achtstimmigen Dialogen in gemischter Besetzung aus Stimmen und Instrumenten. Zum vierten Gang wurde neben fünf Sängern alles aufgefahren, was das Instrumentalensemble des Herzogs hergab: fünf Violen samt einer Violine und einem Kontrabass, genannt „Orchessa" (= Ungeheuer), ein Dulzian als zweiter Kontrabass, ein Krummhorn, zwei mittlere Flöten, eine Orgel mit mehreren Registern, ein stiller Zink. Beim fünften Gang erklangen fünf Posaunen und ein Zink. Während des sechsten Gangs gingen der Komödiendichter Angelo Beolco, der seinen Spitznamen „Ruzante" seiner Darstellung der Karikatur eines paduanischen Bauern verdankte, mit fünf Männern und zwei Frauen um die Tische herum, sangen Madrigale in paduanischem Dialekt und stritten auf bäurische Art in eben dieser Sprache. Auch der siebente Gang wurde begleitet von buffonesken Darbietungen in venezianischem, bergamaskischem und paduanischem Dialekt. Während des achten und letzten Ganges erklangen Blasinstrumente, und die folgenden Süßigkeiten wurden durch Musik von fünf Sängern, fünf Violen, einem Cembalo, einer großen Flöte, einer Lira, einer Posaune und einer Querflöte zusätzlich versüßt.

Ähnlich opulent ging es auch bei dem Bankett im Mai desselben Jahres im Palazzo Belfiore etwas außerhalb der Stadt zu. Weil es warm war, wurde die Tafel im Garten unter einer Laube gedeckt. An einer der Stirnseiten standen Musiker in einer weiteren Laube und spielten und sangen den ganzen Abend hindurch. Die Ensembles waren ähnlich besetzt wie im Januar; als besondere Attraktionen kamen diesmal noch ein Musiker mit seinem selbst konstruierten „Fagotto" hinzu, eine junge Sängerin, die sich auf der Laute selbst begleitete, vier französische Knaben, die französische Chansons

mit vielen Verzierungen sangen, und ein Sänger, der mit einer „Lira“ hervortrat und „al modo d’Orpheo“ sang, und zwar ‚göttlich‘, wie Messisbugo bemerkte.[53] Während des letzten Gangs bot Alfonso della Viola noch einmal alles auf, was die herzogliche Musik hergab: sechs Sänger, sechs Violen, eine Lira, eine Laute und eine „cittara“, eine Posaune, eine große und eine mittlere Flöte, eine Querflöte, eine „sordina“, ein großes und ein kleines Cembalo. Diese Musik, so Messisbugo, wurde so wunderbar gespielt, dass die Anwesenden sich im Paradies wähnten.

Bei allen drei Banketten fällt die durchdachte, dem Prinzip der Abwechslung folgende Dramaturgie auf: Jedem Gang des Banketts war eine eigene Tafelmusik zugedacht, jede Tafelmusik war anders besetzt als die vorhergehende, Vokal- und Instrumentalmusik oder gemischte Besetzungen wechselten sich ab, kleine dramatische Szenen und Tänze lockerten die Stimmung, und am Schluss wurde alles mobilisiert, was singen und spielen konnte. Dazwischen durften die Musiker zeigen, welche Finessen sie außerdem beherrschten. Was die raffinierten Speisen für den Gaumen boten, verlangte die Tafelmusik den Ohren ab. Freilich wurde auch den Augen bei diesem Fest der Sinne etwas geboten: Auf den Tafeln waren Statuen aus Zucker dekoriert, jeweils einen halben Meter hoch („tre palmi“), die immer dann gewechselt wurden, wenn auch das Tischtuch, die Servietten, die Messer und die Salznäpfe gewechselt wurden. Zu Ehren des Thronfolgers Ercole erzählten diese Statuen die Heldentaten des Herkules, wie er den nemeischen Löwen besiegte oder die Hydra. Diese Zuckerstatuen waren lebensecht bemalt und teilweise vergoldet: Deutlicher hätte man den anwesenden Gästen den Reichtum der Gastgeber nicht buchstäblich vor Augen führen können, denn Zucker gehörte neben den verschwenderisch genutzten Gewürzen zum Teuersten, was an Nahrungsmitteln auf dem Markt war. Bei dem Fest im Mai 1529 im Garten des Palazzo Belfiore standen nicht die Taten des Herkules im Zentrum, sondern Themen, die der Natur, dem Frühling, dem Rausch und der Liebe huldigten – fünf Statuen der Venus, fünf des Bacchus, fünf des Cupido, alle vergoldet. Als zweite Tischdekoration aber präsentierte Messisbugo etwas so Ungewöhnliches, dass er es auch mit ungewöhnlicher Musik begleiten wollte.

Für den zehnten Gang wurde neu gedeckt: fünfzehn Figuren aus einem festen, sehr süßen und mit Zimt, Pfeffer und Rosenwasser gewürzten Mürbteig gebacken, die „acht nackte Mohren und sieben nackte Mohrinnen“ darstellten, teilweise vergoldet, mit Lorbeerkränzen auf dem Kopf und mit Gemüse und Blumen an Stellen bedeckt, die man üblicherweise verbarg.[54] Zu diesem Gang spielte „M. Aphranio il suo fagotto“ – eine Bemerkung, die einer Erläuterung bedarf. Afranio degli Albonesi war ein Kanoniker am Dom von Ferrara, zu diesem Zeitpunkt schon ein Mann von mehr als sechzig Jahren,

53 Messisbugo: Libro novo, f. 14^{r}.

54 „Quindeci figure, che furono otto mori ignudi, & sette femine ignude pur more, di pasta di Sosameli, con ghirlande di Lauro in testa dorate in parte, & concie con certe Verdure, & diversi fiori, che coprivano le parti che naturalmente si nascondono.“ Messisbugo: Libro novo, f. 12^{v}.

Musikliebhaber und Instrumentensammler, der in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts an einem Instrument gearbeitet hatte, das er selbst „Phagotum“ nannte.[55] Dabei handelte es sich um eine Art Dudelsack, ein kompliziertes Gebilde aus mehreren Röhren und unterschiedlichen Materialien, das zweistimmiges Spielen erlaubte. Würde man seinem Neffen glauben, der 1539 ausführlich über das Instrument und seine Entstehung berichtete, zog Hochwürden Afranio es vor, mit seinem Instrument religiöse Musik zu machen. Hier aber, beim Bankett, untermalte das Phagotum mit seinen als naturnah empfundenen Klängen des Dudelsacks und seinem ‚exotischen‘ Aussehen die Präsentation vermeintlich exotischer, mit einem Schuss Frivolität gewürzter Ursprünglichkeit. Als Herzog Alfonso I. 1532 in Mantua die kaiserlichen Würdenträger bewirtete, gehörte Afranio und sein Phagotum zu den Mitwirkenden in seiner musikalischen Entourage.

Welch große Bedeutung Messisbugo und sein Herzog der Tafelmusik beimaßen, wird auch an den Namen der erwähnten Musiker deutlich. Alfonso della Viola war der Leiter der Instrumentalmusik und damit eine der musikalischen Führungskräfte am Ferrareser Hof. Und die erwähnte Madama Dalida hatte bereits eine lange Karriere am Hof gemacht: 1507 erstmals als Sängerin in der Hofhaltung Lucrezia Borgias erwähnt, wechselte sie 1512 in den Haushalt des Kardinals Ippolito I. d’Este, des Bruders von Herzog Alfonso I.[56] Sie wurde die Geliebte des Kardinals und gebar ihm zwei Kinder. Nach seinem Tod 1520 blieb sie offenbar am Ferrareser Hof und bewahrte sich ihren Ruf als eine besondere Sängerin; 1529 muss sie etwa um die vierzig Jahre alt gewesen sein. Von besonderer Bedeutung ist außerdem der Sänger, der zum Klang der Lira ‚wie Orpheus‘ sang. ‚Wie Orpheus‘ – das hieß zu Beginn des 16. Jahrhunderts solistisches Singen zum Klang einer Lira da braccio, eines akkordisch zu spielenden Streichinstruments, mit dem sich ein Sänger selbst begleiten und dabei musikalisch rezitieren, d. h. vor allem epische Dichtung mit Gesang vortragen konnte. Für die Präsentation der epischen Strophen stand jeweils ein melodisches Modell bereit, das unverändert abgesungen wurde oder je nach Textinhalt und Situation aus dem Stegreif auch abgewandelt werden konnte. Diese epische Rezitation wurde nicht notiert; ihre Faszination bestand im flüchtigen Moment der musikalischen Ausgestaltung, in der Kunst des Sängers, dem Zuhörer den Textinhalt immer wieder anders nahezubringen. In Zeiten, da das polyphone Komponieren den höchsten Gipfel der musikalischen Kunst bedeutete und die komplexen Tonsätze oft beim Lesen und Studieren besser zu verstehen waren als beim Hören, galt die epische Rezitation als eine prinzipiell andere Kunst – auf den Text bezogen, frei von satztechnischen Regeln, improvisierend, an der Grenze zur dramatischen Darstellung. Ein Sänger, der ‚al modo d’Orpheo‘ sang, forderte ungeteilte Aufmerksamkeit, denn seine Darbietung war einmalig und nicht wiederholbar.

55 Siehe hierzu Tagliavini 1960. Zum Instrument siehe Galpin 2001.

56 Siehe hierzu Prizer 1985.

Anders als die Namen der prominentesten unter den Musikern kennen wir kein einziges der Stücke, die bei der herzoglichen Tafel gespielt wurde. Aber durch Messisbugo wissen wir, wie großartig die Musik war. Und anders als bei seinen Speisen, deren Rezepte er verriet, bewahrte er bei der Musik das Geheimnis dessen, was da erklungen war.

4.3. Florenz

Dalida dei Putti dürfte eine der ersten, wenn nicht gar die erste Frau gewesen sein, die das Singen zu ihrem Beruf machte und dafür bezahlt wurde. Denn Singen war eine männliche Profession. In der Kirche hatten Frauen zu schweigen, und anderswo gab es keine Gelegenheiten, bei denen Sängerinnen in der Öffentlichkeit hätten auftreten können. An den Fürstenhöfen konnten begabte Sängerinnen als Hofdamen im Gefolge einer adligen Dame Aufnahme finden. Gerade am Ferrareser Hof schätzte man die Frauenstimmen sehr und war sich der Möglichkeit bewusst, mit dem ungewöhnlichen Klangerlebnis dieses hohen, virtuosen Gesangs die Aufmerksamkeit der adligen und der musikalischen Welt weit über die Grenzen des Herzogtums hinaus zu erregen. Die Strahlkraft, die von dem geheimnisvollen „Concerto delle Dame" gegen Ende des 16. Jahrhunderts ausging, war das Ergebnis gezielter Förderung musikalisch begabter Frauen, die ansonsten keine Gelegenheit gehabt hätten, ihr Talent zum Beruf zu machen. In Baldassare Castigliones 1528 veröffentlichtem *Libro del Cortigiano* konnte man zwar nachlesen, dass musikalische Bildung zum Portefeuille höfischen Auftretens beider Geschlechter gehörte. Der Autor hatte allerdings darauf bestanden, dass der Hofmann nur zum Zeitvertreib musizieren und sich keinesfalls wie ein Berufsmusiker vor Publikum, das nicht aus Seinesgleichen bestünde, exhibitionieren solle. Castiglione wusste auch genau, wie sich musizierende Damen verhalten sollten: Weil für sie das Gebot der Delikatesse, der Sanftheit und der Zurückhaltung gelte, sollten sie beim Singen und Instrumentenspiel auf all jene lauten und wiederholten Diminutionen verzichten, die mehr der Kunstfertigkeit als dem Liebreiz dienten. Genau diese Virtuosität aber war die Kunst des „Concerto delle Dame". Möglich wurde dieses neue musikalische Berufsbild durch Margherita Gonzaga, die Gemahlin Herzog Alfonsos II., die diese Sängerinnen in ihren Hofstaat aufnahm und für ihre musikalische Ausbildung sorgte. Tarquinia Molza, Anna Guarini und Laura Peverara waren Bürgerliche, Töchter von Kaufleuten oder Intellektuellen, und damit eigentlich nicht Teil der höfischen Gesellschaft; Livia d'Arco gehörte dem niederen Mantuaner Adel an und hätte ohne ihre musikalische Begabung wohl kaum im Gefolge der Herzogin Aufnahme gefunden. Mit ihren glamourösen musikalischen Auftritten wurden die Damen der Herzogin aber zum Vorbild für eine neue Generation von Sängerinnen, die aus ihrer Kunst einen Beruf zu machen begannen.

Zu diesen gehörten Vittoria Archilei, eine gefeierte Sängerin aus Rom, Ehefrau eines Lautenisten, die ihren ersten großen international wahrgenommenen Auftritt bei den

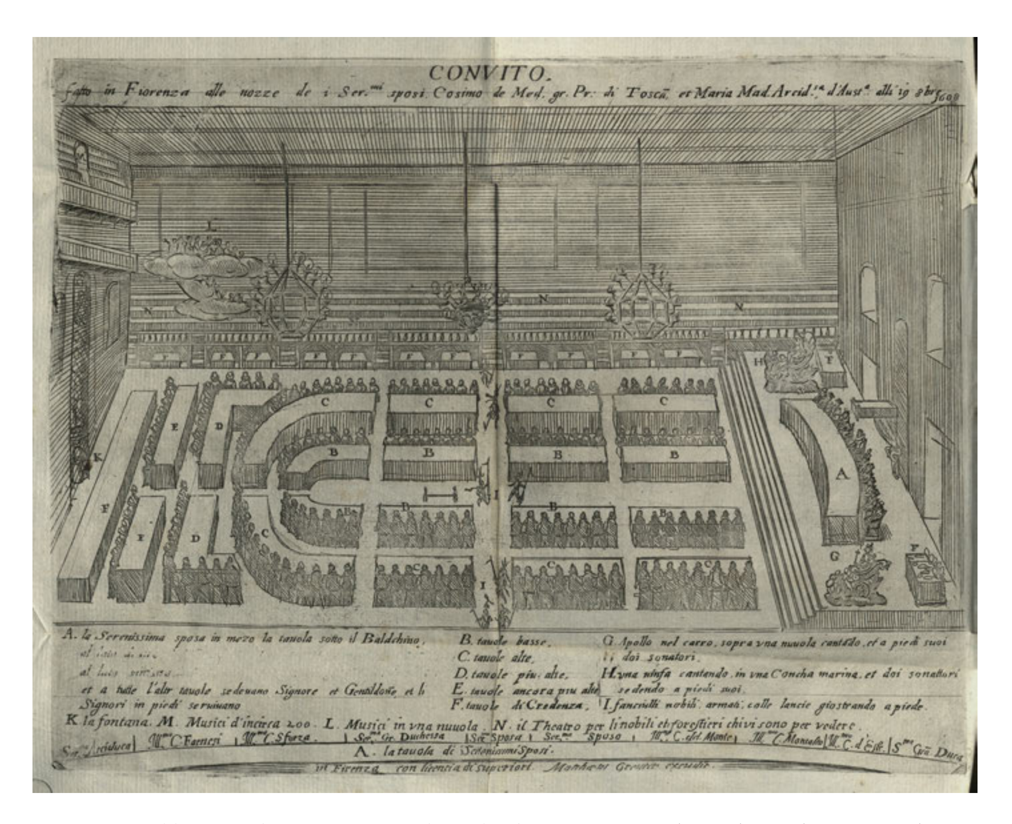


Abb. 1. Matthäus Greuter: Hochzeitsbankett von Cosimo de' Medici und Maria Magdalena, Erzherzogin von Österreich im Jahr 1608, Kupferstich, in: Camillo Rinuccini / Francesco Cini: Descrizione delle feste fatte nele rali nozze de'serenissimi principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena arciduchessa d'Austria, Florenz: Appresso I Giunti, 1608, Bayerische Staatsbibliothek, München, 4 P.o. it. 99 # Beibd. 1.

Florentiner Intermedien 1589 hatte, und Ippolita Recupito, die als Ehefrau eines Komponisten in Rom im Gefolge des Kardinals Montalto wirkte und weit über die Grenzen der Papststadt hinaus berühmt war. Zu diesen gehörten aber auch die weiblichen Mitglieder der Familie des Komponisten, Sängers und Gesangslehrers Giulio Caccini, seine Ehefrau Lucia und vor allem seine beiden Töchter Francesca und Settimia. Virtuose Sängerinnen ihres Schlages gab es wenige auf der Welt, und so verwundert es nicht, dass alle vier für eine der pompösesten Festivitäten verpflichtet wurden, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts veranstaltet wurden. Die Hochzeit des toskanischen Thronfolgers Cosimo de' Medici mit einer Habsburgerin bedeutete eine weitere Verbindung der ehemaligen Bankiersfamilie Medici mit den bedeutendsten Herrscherhäusern Europas. Die Braut Maria Magdalena war die Schwester des späteren Kaisers Ferdinand II. Wie in Ferrara

ersetzte auch in Florenz Prunk und Pomp die Länge des Stammbaums. Tagelang jagte eine Sensation die nächste, und das Festbankett am Abend der Hochzeit war nur eine von ihnen, allerdings eine, die in allen Berichten als besonders gelungen hervorgehoben wurde. Cesare Tinghi, Chronist am Hof der Medici zwischen 1600 und 1615, schrieb in seinem Tagebuch, dass die Tafelmusik, die dort hoch oben im Saal gemacht wurde, so schön war, dass man hätte meinen können, das Paradies öffne sich.[57] Eine Abbildung des Festbanketts[58] zeigt eine Gruppe Musiker auf einer Wolke und bestätigt Tinghis Bericht.

Wieder einmal aber war es eine Schrift in der Nachfolge Messisbugos, in dem ausführlich über die Tafelmusik berichtet wurde. 1627 veröffentlichte Vittorio Lancellotti, Haushofmeister eines Kardinals, ein Buch mit der Beschreibung zahlreicher Bankette, die er im Laufe seiner Karriere ausgerichtet hatte. Auch Lancellotti widmete sich der Beschreibung der Speisen, der Dekorationen und, in einem Fall, auch der Musik. Seine Spezialität waren Statuetten aus Zucker, Marzipan und, ja, aus Butter. Zweimal erwähnte er einen Orpheus mit seiner Leier in der Hand, umgeben von einer Vielzahl von Tieren, und alles in Butter geschnitzt.[59] Der Koch hatte einst auch das Bankett zur Hochzeit Cosimos II. mit Maria Magdalena von Habsburg ausgerichtet, und bei der Beschreibung dieses Festmahls am Ende seines Buches erwähnte er auch die Musik, insbesondere die Sängerinnen.

Als der erste Gang im großen Saal des Palazzo Vecchio aufgetragen wurde, schwebten Vittoria Archilei und Ippolita Recupito prächtig gekleidet auf zwei gegenüberliegenden Wolken herab, und sangen „singolarissimamente“[60] (‚einzigartigst‘) Gedichte zu Ehren der Braut, eine Viertelstunde lang, bis die nächsten Speisen aufgetragen wurden und die Wolken wieder verschwanden. Während des zweiten Gangs erschien ein Triumphwagen in der Luft, auf dem der Bass Melchiorre Palantrotti, ein Sänger im Dienst des Kardinals Montalto, Verse zu Ehren des Brautpaares sang, bis der dritte Gang aufgetragen wurde. Auf einem Triumphwagen erschienen sodann beim dritten Gang die Schwestern Francesca und Settimia Caccini, auf einem anderen Vittoria Archilei und Ippolita Recupito und wetteiferten teils solistisch, teils im Ensemble so virtuos miteinander, dass Lancellotti die Worte fehlten, die Schönheit dieser Musik angemessen zu beschreiben. Auch die Schlussmusik mit allen Sängern und Instrumentalisten (die Abbildung des Banketts erwähnte 200 Musiker) vor einer Kulisse des Paradieses veranlasste Lancellotti zu einem Vergleich mit der himmlischen Musik.

57 „[...] et mentre si cenava fu cantato una gran musica in alto sopra la credenza che parea il paradiso s’aprisse tanto bene erano accomodati.“ Zitiert nach Solerti 1905, S. 44.

58 Solerti 1905, S. 43. Siehe auch https://tuttatoscana.files.wordpress.com/2018/08/wedding_banquet_-_matthc3a4us_greutercpsimomariamaddalena.jpg?w=720 (zuletzt abgerufen am 25. Januar 2021).

59 Lancellotti: Lo scalco prattico 1627, S. 30, 281.

60 Lancellotti: Lo scalco prattico 1627, S. 238. Der Bericht ist in Auszügen veröffentlicht in Bianconi 1982, S. 264–268.

Vier Primadonnen, die berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit, vereint bei der Aufführung während eines Banketts – deutlicher kann wohl nicht zum Ausdruck gebracht werden, dass der Tafelmusik nicht weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde als den anderen Komponenten des Festbanketts. Warum hätten die Medici einen solchen Aufwand treiben sollen, wenn die Musik bei der Tafel ohnedies eher als Nebensache gegolten hätte? Stattdessen konnte sich wohl kaum jemand unter den Anwesenden der Faszination entziehen, die von diesen vier ‚menschlichen Nachtigallen' ausging. Das wird durch eine Bemerkung bestätigt, die der Ferrareser Gesandte in seinem Bericht über eine andere Veranstaltung während der Hochzeitsfeierlichkeiten machte: Immer wäre der Raum von Lärm erfüllt gewesen, außer wenn Ippolita Recupito sang, denn dann hätte eine erlesene Stille geherrscht.[61] Was die Sängerinnen beim Bankett sangen, ist einmal mehr nicht bekannt. Es hätte jedoch wohl kaum notiert werden können, selbst wenn daran Interesse bestanden hätte; denn ihre Kunst lebte von der Improvisation, von der Auszierung des Tonsatzes, von der Sensation im Augenblick der Aufführung. Und in der besonderen Situation zu viert – immerhin eine mehr als das Ferrareser „Concerto delle Dame" – dürfte der Wettbewerb um die Palme des verführerischsten Sirenengesangs zusätzlich zu Höchstleistungen angespornt haben.

5. Fazit

Tafelmusik – betrachtet man sie nicht durch die (ab)wertende Brille der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts – wirkt wie ein Vergrößerungsglas über einem der fundamentalen Probleme bei der Beschäftigung mit Musik allgemein. Denn Musik materialisiert sich nicht nur im geschriebenen – und damit festgeschriebenen – Tonsatz, sondern auch im klingenden – und damit verklingenden – Ereignis. Letzteres aber entzieht sich der Kenntnis der Nachgeborenen. Die im Laufe der Jahrhunderte stetig wachsende Menge schriftlich fixierter Musik, die es uns erlaubt, Kompositionen eines Heinrich Schütz, eines Georg Philipp Telemann oder eines Wolfgang Amadé Mozart nachzuvollziehen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Proprium der Musik in ihrer klanglichen Realisation bestand. Damit aber Musik erklingen konnte, bedurfte es eines Vermittlers, einer Interpretin, die der aufgeführten Musik ihren jeweils eigenen, individuellen Stempel aufdrückten, bis hin zu Situationen, in denen die Interpretation nicht eine der Komposition dienende, sondern gänzlich eigenständige, schöpferische Rolle hatte.

61 „Il vanto nella musica toccò alla Sig.[ra] Hippolita del S.[re] Car.[le] Montalto, e ben si conoscceva, poichè sempre vi era strepito, se non quando essa cantava, ch'allora si serbava universalmente uno esquisito silentio." Solerti 1905, S. 47.

Ein Trugschluss bei der Beschreibung von Tafelmusik der Vormoderne würde deshalb auch darin bestehen, die vorhandenen musikalischen Quellen als pars pro toto zu werten und die Tafelmusik als Ganze mit dem gleichzusetzen, was bei Michael Praetorius, Heinrich Ignaz Franz Biber oder Valentin Rathgeber unter dieser Bezeichnung erscheint. Tafelmusik war ein europäisches Phänomen, und wenn sie in anderen Ländern nicht als solche definiert und veröffentlicht wurde, so müsste dies als weiterer Hinweis darauf gewertet werden, dass bei der Tafel nichts anderes musiziert wurde als bei anderen Gelegenheiten höfischer oder auch bürgerlicher Geselligkeit. Darauf deuten zumindest die 1703 in einem großen Manuskript zusammengefassten *Symphonies pour les soupez du roy* von Michel-Richard de Lalande hin, die aus den üblichen Suiten bestanden und zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aus seinen Theatermusiken zusammengestellt waren. Was in England unter dem Titel „Musicall Banquet" veröffentlicht wurde, hatte mit Musik bei der Tafel wenig zu tun, sondern präsentierte verschiedene Kompositionen „wie ein Gastmahl": Robert Dowland, der diese Bezeichnung erfand, betitelte seinen 1610 gedruckten Band als *A Musicall Banquet. Furnished with varietie of delicious Ayres, Collected out of the best Authors in English, French, Spanish and Italian*. Und auch im Vorwort spielte Dowland mit dem metaphorischen Vergleich zwischen Musikalischem und Kulinarischem: „I have fitted my Banquet for all tastes".[62]

Freilich würde die Vorstellung, nur die schriftlich überlieferte Tafelmusik gebe Auskunft über die Art dieser Musik, in die Irre führen. Nach allem, was wir aus den Vorworten und Widmungen der Drucke wissen, bildete die Tafelmusik kein eigenes Genre, sondern setzte sich aus dem Besten der Musik zusammen, die auch anderorts gemacht wurde – Madrigale und Frottolen, geistliche Lieder, italienische Arien und Kantaten, Instrumentalbearbeitungen von Vokalmusik, Tanzmusik, selbständige Instrumentalmusik. Auch darüber geben die Quellen, liest man sie mit den Augen ihrer eigenen Zeit, Auskunft. Tafelmusik war eine musikalische Momentaufnahme, dem Anlass angemessen, sie konnte dezent, elegant, aber auch ausgefallen und aufsehenerregend sein. Und nach allem, was uns die Berichte über gelungene Bankette wissen lassen, stieg die Qualität der Tafelmusik mit der Qualität des kulinarischen Arrangements. Wer eine mit Kalbsbries, Fett und Mark vom Rind, Trüffelscheiben, geriebener Salami und gekochtem Eigelb gefüllte Taube in einer Schale aus Marzipan mit Fondant überzogen und mit Goldstaub bepudert[63] serviert bekam, der durfte auch erwarten, mit der Tafelmusik ähnlich exquisit bedient zu werden. Don Giovanni, der Landedelmann aus der spanischen Provinz, konnte sich mit bekannten Opernarien zufriedengeben. Für eine Maria Magdalena von Habsburg mussten es dann aber die (buchstäblich) unerhörten Gesangskünste jener vier Primadonnen sein, die man noch nie zuvor gemeinsam gehört hatte.

62 Dowland: A musicall banquet 1610, unpaginiert. https://search.proquest.com/eebo/docview/2248508070/Sec0008/1?accountid=11359 (zuletzt abgerufen am 23. Januar 2021).

63 Lancellotti: Lo scalco prattico, S. 238.

Wir kennen diese höfische Tafelmusik nicht. Sie wurde nicht aufgezeichnet, wohl vor allem, um ihre Aura des Einzigartigen, Unwiederholbaren zu bewahren. In den zeitgenössischen theoretischen Diskussionen um Musik ist von der Tafelmusik nicht die Rede. Eine Ästhetik der Tafelmusik entwickelte sich erst, als das Phänomen selbst in die Kritik geriet und als fragwürdig erachtet wurde. Nur wenn es gelänge, die Tafelmusik im performativen Vollzug lebendig werden zu lassen, ließe sich ihre Bedeutung im Musikleben genauer bestimmen. Für eine „immanente bzw. implizite Ästhetik, die sich in den Texten bzw. Objekten selbst“[64] entfalten könnte, fehlen zwar vielfach die (Noten)Texte. Aber all jene Bekundungen über Tafelmusik jenseits der musikalischen Überlieferung können die soziale, künstlerische und ästhetische Dimension dieser musikalischen Praxis verstehen helfen. Es ist eine grundlegend andere Ästhetik als die des 19. Jahrhunderts. Eingebettet in ein Netz aus Festbeschreibungen und bildlichen Dokumentationen, Ego-Dokumenten und Verwaltungsakten, Koch- und Haushofmeisterliteratur ihrer jeweiligen Zeit kann sich die Tafelmusik zu einem Bild formieren, das uns verstehen hilft, warum diese kulturelle Praxis einen so großen Raum im gesellschaftlichen Miteinander beanspruchte.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Biber: Mensa sonora = Biber, Heinrich Ignaz Franz: Mensa sonora: seu musica instrumentalis, sonatis aliquot liberius sonatibus ad mensam (1680), hg. von Erich Schenk, Graz 1960 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 96).

Caesar: Musicalischer Wendunmuth = Caesar, Johann Melchior: Musicalischer Wendunmuth, bestehend in underschidlichen lustigen Quodlibeten und kurtzweiligen Teutschen Concerten; bey Taffel-Musiken und andern Musicalischen Zusammenkünfften ergötzlich zu gebrauchen, Augsburg 1688.

Dowland: A musicall banquet = Dowland, Robert: A musicall banquet Furnished with varietie of delicious ayres, collected out of the best authors in English, French, Spanish and Italian, London 1610.

Gesius: Christliche Hauß und Tisch Musica = Gesius, Bartholomäus: Christliche Hauß und Tisch Musica: Darin sehr schöne Gesänge des H. Paschasii Reinicken / durch den Catechismum D. Mart. Lutheri / auff alle Tag / Morgens uns Abends: Auch vor und nach dem Essen […] durch die gantze Woche zu singen, Wittenberg 1605.

Hammerschmidt: Kirchen- und Tafel Music = Hammerschmidt, Andreas: A. Hammerschmiedts Kirchen- und Tafel Music: Darinnen 1. 2. 3. Vocal. und 4. 5. und 6. Instrumenta enthalten, in Verlegung des Autoris, Zittau 1662.

64 Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 20.

Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen = Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1854.
Kant: Anthropologie = Kant, Immanuel: Kant's gesammelte Schriften, hg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, bearb. von Reinhard Brandt / Werner Stark, Berlin / New York 1997, Bd. 25.1: Abt. 4.2: Vorlesungen über Anthropologie.
Kant: Urteilskraft = Kant, Immanuel: Kritik der Urtheilskraft, in: Kant's gesammelte Schriften, Abt. 1, Bd. 5: Kritik der praktischen Vernunft. hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908, 2. Aufl. 1913 [Nachdruck 1974].
Lancellotti: Lo scalco prattico = Lancellotti, Vittorio: Lo scalco prattico, Rom 1627.
Marche: Les Memoires = Marche, Olivier de la: Les Mémoires de Messire Olivier de la Marche, in: Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France, hg. von Claude Bernard Petitote, 52 Bde., Paris 1824–1826, Bd. 10, Teil 2, Paris 1825.
Messisbugo: Libro novo = Messisbugo, Cristoforo di: Libro novo nel qual s'insegna a far d'ogni sorte di vivande secondo la diversità de i tempi così di carne come di pesce, Venedig 1557 [fotomechanischer Nachdruck], Bologna 1972, f. 8r.
Muffat: Florilegium Secundum = Muffat, Georg: Florilegium secundum für Streichinstrumente. In Partitur mit unterlegtem Clavierauszug, hg. von Heinrich Rietsch, Wien 1919 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 2.2).
Praetorius: Terpsichore = Praetorius, Michael: Gesamtausgabe der musikalischen Werke, in Verb. mit Arnold Mendelssohn und Willibald Gurlitt hg. von Friedrich Blume, 21 Bde. Wolfenbüttel 1928–1969, Bd. 15: Terpsichore, hg. von Günther Oberst, Wolfenbüttel 1929.
Printz: Phrynidis Mytilenaei = Printz, Wolfgang Caspar: Phrynidis Mytilenaei oder des Satyrischen Componisten Dritter Theil, Dresden und Leipzig 1696.
Rathgeber: Tafel-Confect = Rathgeber, Valentin: Ohren-vergnuegendes und Gemueth-ergoetzendes Tafel-CONFECT; Bestehend in 12. kurtzweiligen Sing- oder Tafel-Stucken von 1. 2. oder 3. Stimmen mit einem CLAVIER, oder VIOLONCELLO zu accompagniren, … aufgetragen und vorgesetzt Von einem Recht gut-meinenden Liebhaber, Augsburg 1733.
Rohr: Ceremoniel-Wissenschafft = Rohr, Julius Bernhard von: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der grossen Herren. Neudruck der Ausgabe Berlin 1733, hg. u. komm. von Monika Schlechte, Weinheim 1990.
Schütz: Briefe = Schütz, Heinrich: Gesammelte Briefe und Schriften, hg. im Auftrag der Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. von Erich Hermann Müller von Asow, Regensburg 1931 (Deutsche Musikbücherei 45).
Telemann: Tafelmusik = Telemann, Georg Philipp: Tafelmusik, hg. von Max Seiffert, Leipzig 1927 [Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1733] (Denkmäler deutscher Tonkunst I, 61/62).
Wagner: Zukunftsmusik = Wagner, Richard: Zukunftsmusik (Paris 1860), in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 Bde., Bd. 7, 2. Aufl. Leipzig 1888.

Sekundärliteratur

Ballstaedt 1998 = Ballstaedt, Andreas: Unterhaltungsmusik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearb. Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart / New York 1998, Bd. 9, Sp. 1186–1199; online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/mgg/stable/12143 (letzter Zugriff: 12. Januar 2021).
Bianconi 1982 = Bianconi, Lorenzo: Il Seicento, Turin 1982 (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia 5).

Brown 1975 = Brown, Howard Mayer: A Cook's Tour of Ferrara in 1529, in: Rivista italiana di musicologia 10 (1975), S. 216–241.
Clark 1957 = Clark, Willene: A Contribution to Sources of Musica Reservata, in: Revue belge de Musicologie 11 (1957), S. 27–33.
Clark 1966 = Clark, Willene B.: The Vocal Music of Biagio Marini, Diss. Yale University, Ann Arbour 1966. https://search.proquest.com/pqdthss/docview/302221579/22B46E2A271D46ECPQ/4?accountid=11359 (letzter Zugriff: 12. Januar 2021) S. 254 f.
Dahlhaus 1978 = Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik, Kassel / München 1978.
Galpin 2001 = Galpin, Francis W. / Oldham, Guy / Boydell, Barra R.: Phagotum. Grove Music Online (2001). https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021540 (letzter Zugriff: 12. Januar 2021).
Gerok-Reiter / Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 88), S. 11–33.
Gülke 2003 = Gülke, Peter: Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts, Stuttgart / Weimar 2003.
Huizinga 1975 = Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden [Dt. Fassung unter Benutzung d. älteren Übersetzung von T. Wolff-Mönckeberg (1923) von Kurt Köster], hg. von Kurt Köster, 11. Aufl. Stuttgart 1975 (Kröners Taschenausgabe 204).
Jung 1961 = Jung, Hans Rudolf: Ein neuaufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617, in: Archiv für Musikwissenschaft 18.3 (1961), S. 241–247.
Kobuch 1986 = Kobuch, Agatha: Neue Sagittariana im Staatsarchiv Dresden: Ermittlung unbekannter Quellen über den kursächsischen Hofkapellmeister Heinrich Schütz, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte 13 (1986), S. 79–124.
Kohler 1988 = Kohler, Georg: Der große Augenblick und seine Spuren. Vorwort zu einer Geschichte der Verschwendungskunst, in: Kohler, Georg / Villon-Lechner, Alice (Hgg.): Die schöne Kunst der Verschwendung: Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte, Zürich / München 1988, S. 7–16.
Kümmel 1976 = Kümmel, Werner Friedrich: Tafelmusik aus medizin- und musikhistorischer Sicht, in: Edith Heischkel-Artelt (Hg.): Ernährung und Ernährungslehre im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums am 5. und 6. Januar 1973 in Frankfurt am Main, Göttingen 1976 (Studien zur Medizingeschichte im neunzehnten Jahrhundert 6), S. 386–407.
Mohr 2013 = Mohr, Georg: Kant über Musik als schöne Kunst, in: Stefano Bacin / Alfredo Ferrarin / Claudio La Rocca / Margit Ruffing (Hgg.): Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht, Berlin / Boston 2013 (Akten des 11. Internationalen Kant-Kongresses 2010), Bd. 4, S. 153–167.
Moser 1936 = Moser, Hans Joachim: Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk, Kassel 1936.
Müller 1993 = Müller, Heribert: Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund, Göttingen 1993 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 51).
Newcomb 1980 = Newcomb, Anthony: The Madrigal at Ferrara, 1579–1597, 2 Bde., Princeton, N. J. 1980 (Princeton studies of music 7).
Prizer 1985 = Prizer, William F.: Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music. The Frottola at Mantua and Ferrara, in: Journal of the American Musicological Society 38 (1985), S. 1–33.
Régnier-Bohler 1995 = Régnier-Bohler, Danielle (Hg.): Splendeurs de la Cour de Bourgogne. Récits et chroniques, Paris 1995, S. 1135–1163.

Reimer 1971 = Reimer, Erich: Tafelmusik, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, 6 Ordner, nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1971–2006, Ordner 6: Si-Z, Freiburg im Breisgau 1971, S. 1–7.

Solerti 1905 = Solerti, Angelo: Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari, Florenz 1905.

Tagliavini 1960 = Tagliavini, Luigi Ferdinando: Afranio degli Albonesi, in: Dizionario Biografico degli Italiani 2 (1960), https://www.treccani.it/enciclopedia/afranio-degli-albonesi (Dizionario-Biografico)/ (letzter Zugriff: 12. Januar 2021).

Tagmann 1978 = Tagmann, Pierre M.: Ferraras Festivitäten von 1529: Christoforo di Messisbugos Aufzeichnungen zur Musikpraxis am estensischen Hof, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 3 (1978), S. 85–105.

Welker 1994 = Welker, Lorenz: Alta, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearb. Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart / New York 1994, Bd. 1, Sp. 479–483; online veröffentlicht 2016, https://www-1mgg-2online-1com-1deq3lnqa13bf.han.wlb-stuttgart.de/mgg/stable/382945 (letzter Zugriff: 12. Januar 2021).

Westbury 1963 = Westbury, Richard: Handlist of Italian Cookery Books, Florenz 1963.

Lorenz Adamer und Thomas Schipperges

Bade- und Kurmusik als Reflexionsraum einer *Anderen Ästhetik*

Abstract

Bathing in the early modern period is integrated into a wide circle of social, historical and regional contexts. Bathing practices are therefore reflected in a broad corpus of sources. This includes medical and dietetic journals, bathing and cultural magazines, local bathing regulations and ordinances, and ecclesiastical sermons which used physical cleansing within the discourse of spiritual purity. There are also encyclopaedias and dictionaries, reports on bathing trips, diaries and letters, historiographica and calendars, biographies and autobiographies, as well as genuinely literary texts. Bathing is reflected in paintings, woodcuts, copperplate engravings or etchings and exemplified in sacred and secular bath songs. Many of these historical testimonies and art forms reveal insights into musicobalneological processes. Music for bathing and health resorts is primarily oriented towards its effect on visitors. Used during and outside of the actual moment of bathing, sometimes also practiced by bathers themselves, bathing music operates within a nexus of social performance (acts and actors), aesthetically autonomous art production (artefacts) and reflective consciousness (discourses). A praxeological approach to bathing culture and music addresses the dynamic interaction between these forces. In the interplay between heterological and autological references, we can unfold the aesthetic potential of the associative field around the practice, terminology and word ‚bath'.

Keywords

Early Modern Period, Bath, Music Therapy, Dietary, Purity, Sanity, Affects, Balneology

1890, gegen Ende der klassischen Kurbäderzeit, fängt Theodor Fontane in seinem Gedicht *Brunnenpromenade*,[1] bei eigener beobachtender Distanzierung und mit den ihm eigenen ironischen Untertönen, Eindrücke ein, die sich noch heute mit allgemeinen Vorstellungen von Bade- und Kurmusik verbinden: das idyllisch-naturnahe Ambiente, die mehr oder weniger am Geschehen beteiligten Akteurinnen und Akteure, die hintergründige Heilwirkung von Natur, Musik und zeremoniellen Müßiggang, das unspezifisch gemischte Repertoire an Musikstücken, das geradezu beiläufig verwendete In-

* Redaktionelle Mitarbeit: Claudius Hille.

1 Fontane: Brunnenpromenade; Salmen 1997, S. 217–219: „Kurmusiker – In den Residenzen des Glücks".

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-004

strumentarium, die Befindlichkeiten der ausführenden Musiker und nicht zuletzt die Wirkungen auf die als Nutznießer angesprochenen Hörerinnen und Hörer. Zwar richtet Fontane seinen Blick auf jenen institutionalisierten Bade- und Kurbetrieb, wie er sich im Zeichen veränderter Formen der Öffentlichkeit und Geselligkeit im Laufe des 18. Jahrhunderts herausbildet.[2] Er fängt indes auch übergreifende Phänomene, Konkretisierungen einer *Anderen Ästhetik* der Bade- und Kurmusik in der Frühen Neuzeit ein.

„Nul bain pendant mille ans"[3] – tausend Jahre Mittelalter ohne Badeleben und Badekultur? Hier irrt Jules Michelet: „N'en déplaise à Michelet, l'hommes du Moyen Âge se baignaient."[4] Auch im mittelalterlichen Europa badeten die Menschen. Eine Fortführung der griechisch-römischen Badetraditionen, privat (balnea) und öffentlich (thermae),[5] findet sich nicht nur im byzantinischen Raum oder im muslimisch geprägten Spanien. Auch im Westen lebt seit dem 8. Jahrhundert von der italienischen Halbinsel her – die Phlegräischen Felder nördlich von Neapel sind ein frühes Beispiel – die Nutzung von heißen und mineralischen Quellen neu auf.[6] Über das städtische Bürgertum verbreiten sich diese Badepraktiken seit dem 12. und 13. Jahrhundert im deutschen und angelsächsischen Raum. Um 1200 verfasst Petrus de Ebulo seine 35 Epigramme *De balneis Puteolanis* über die ebenso vielen Heilquellen rund um Pozzuoli.[7] Im frühen 14. Jahrhundert stellt die Miniatur *Herr Jakob von Warte* im Codex Manesse ein Frühlingsbad mit Blumenkranz dar, mit frischen Kräutern, Rosenblättern, Klee, üppig sprießendem Baumgrün (in Herzform) und zwitschernden Vögeln.[8] In dieser Weise

2 Von kursorischen Einblicken abgesehen (Salmen 1994 und Salmen 1999) beschränken sich die wenigen musikhistorischen Auseinandersetzungen auf den Bereich ab Mitte des 18. Jahrhunderts (hierzu namentlich die Arbeiten von Christian Storch: Storch 2014a, Storch 2014b und Storch 2015). Die Enzyklopädie Die Musik in Geschichte und Gegenwart etwa kennt keinen Eintrag zur Bade- oder Bädermusik und gibt nur kursorische Blicke auf Kurmusik im 19. und 20. Jahrhundert.

3 Jules Michelet, La Sorcière, Brüssel 1853, S. 1–16; zit. nach Boisseuil 2002, S. 5.

4 Boisseuil 2002, S. 5.

5 Křížek 1990, S. 5 (ohne Quelle) benennt für Rom im Jahr 330 n.Chr. 860 Bäder und elf Thermen; die Literatur hierzu ist unüberschaubar, vgl. Manderscheid 1988; aus der Fülle: Heinz 1983; Gros 1996; weit verbreitet, indes auch vielfach wissenschaftlich hinterfragt, ist Brödner 1983.

6 Duerr 1988/1992; Braunstein 1985; Braunstein 1986; Squatriti 1998; Boisseuil 2002; Boisseuil / Wulfram 2012.

7 Petrus de Eboli: De balneis Puteolanis; 13 der 28 überlieferten Handschriften sind illustriert (ab dem 14. Jahrhundert), seit dem 15. Jahrhundert existieren auch Drucke; zu den Handschriften, Übersetzungen und Editionen: Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters (Bayerische Akademie der Wissenschaften: http://www.geschichtsquellen.de/werk/3957, letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

8 Meister des Codex Manesse, Nachtragsmaler I; C: Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 46v (Zürich, um 1300 bis 1340). DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.2222 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

auch ästhetisch reflektiert, entfaltet sich die europäische Badekultur im 15. Jahrhundert erneut.[9]

1416 beleuchtet Gian Francesco Poggio Bracciolini den Handlungs-, Kommunikations- und Reflexionsraum ‚Bad' in seinem viel zitierten Sendbrief aus Baden im Aargau (*Epistola ex Balneis apud Thuregum).*[10] Vom Konzil in Konstanz kommend, berichtet der Florentiner Humanist seinem Freund, dem Kaufmann und Handschriftensammler Niccolò Niccoli, über die topographische, klimatische und architektonische Ausgestaltung eines Badeortes nördlich der Alpen und das, was man im Bade sieht und hört.[11] Obwohl direkt aus dem Bad geschrieben – Poggio Bracciolini weilt dort, um ein Handgelenksleiden zu kurieren –, ist der Brief weniger als historische Quelle zu lesen, vielmehr als typologischer Entwurf eines Sehnsuchtsortes. Gleichwohl fängt er imaginierend, Fontanes Gedicht vergleichbar, zentrale Bestandteile des Badegeschehens summarisch ein: Ein kultiviert naturnah ausgestalteter „locus amoenus (Lustort)",[12] ausgehend oft von einer abgelegenen Quelle, bildet den Schau- und Handlungsplatz einer Lebenswelt, die, wiewohl funktional eindeutig bestimmt, dem Alltag und seinen Mühen enthoben ist und entsprechend ästhetisch ausgestaltet und idyllisch überhöht wird. Körperkult und Konversation, Tafelfreuden und Trinkkultur, Blumenschmuck und Putzwerk strukturieren im Zusammenspiel mit Musik und Reigentanz den Badealltag. Singen und Musizieren, an verschiedenen Stellen des Briefes thematisiert, binden sich nahtlos ein in den Tagesablauf und sind Teil auch des Badens selbst. Im Badevollzug entfaltet die Musik ihre harmonischen Wirkungen. Und umgekehrt ist es nicht zuletzt das ästhetische Potential, das den Kommunikations- und Handlungsraum ‚Bad' strukturiert, mitformt und in seiner Funktionalität prägt. Poggio Bracciolini scheut nicht den Bezug zum Paradies.

Bad und Baden in der Frühen Neuzeit begegnen in einer Vielfalt an historischen und regionalen Kulturen,[13] eingebunden in einen weiten Kreis gesellschaftlicher Kontexte und mit diesen praxeologisch verbundener „Techniken des Körpers".[14] Bade-

9 Eine kursorische Übersicht zur Badeikonographie und -architektur gibt Vassallo 1992.

10 Bracciolini: Epistola, Brief Nr. 46; deutsche Übers. Schweizer in: Münzel / Schweizer 1980 und überarb. Schweizer 2016; zur kritischen Interpretation vgl. Duerr 1988/1992, S. 59–73.

11 Schweizer 2016, S. 118.

12 Curtius 1948, S. 202–206.

13 Die Vielfalt der Badepraktiken und Badekulturen realisiert sich über fließende Wässer und Quellen, Brunnen, Schwimmbecken, Thermal-, Mineral- und Schwefelbäder, Schlamm- und Moorbäder, Schwitz- und Dampfbäder, institutionalisiert in Wildbädern, Thermen oder Wasserbädern in öffentlichen Heilbezirken, als Freibäder oder Badehäuser, in Kurbadeorten mit formalisierter Infrastruktur oder privaten Badestuben mit Zubern und Wannen, auch in Trinkkuren, schließlich als *fons salutis* in höfischer Sphäre, als unterhaltendes Ritual des *balneum nuptiale* (vielfach abgebildet der Kupferstich zu den Darstellungen aus dem Leben einer Frau von Wenzel Hollar, 17. Jahrhundert) oder in metaphorischem Sinne in der Jungbrunnentopik.

14 Mauss 1936/1974 (erstmals im Vortrag 1934).

praktiken spiegeln sich in einem entsprechend breiten Quellenkorpus. Dieses umfasst medizinisch-diätetisches Fachschrifttum,[15] Bäder- und Kulturzeitschriften, lokale Badeordnungen und Verordnungen, gesellschaftlich-moralisch untersetzte Verhaltensregeln, kirchliche Bußpredigten im Rahmen eines verschlungenen Diskurses um körperliche Reinhaltung, Enzyklopädien und Wörterbücher, Berichte von Badereisen – den *badenfahrten* –, Tagebücher und Briefe, Historiographica und Kalendarien, Biographien und Autobiographien sowie fiktionale Texte; Badepraktiken finden sich reflektiert in Gemälden, Holzschnitten, Kupferstichen oder Radierungen und exemplifizierten sich in geistlichen und weltlichen Badeliedern. In zahlreichen dieser historischen Zeugnisse und Kunstformen bilden sich musicobalneologische Verständigungsprozesse ab. Sie stehen oft selbst unmittelbar im lebensweltlichen Zusammenhang einer Badekultur und beleuchten, sich wechselseitig verschränkend, Texte und Bilder sowie Noten und Texte, deren Wirkungs- und Wertungszusammenhänge.

Bade- und Kurmusik steht in einem primär wirkungsgerichteten Rahmen. Situativ verwendet – innerhalb und außerhalb des direkten Badegeschehens, auch als Musikpraxis der Badenden selbst –, ist sie eingebunden in ein Spannungsfeld von sozialer Performanz (Akte und Akteure), Eigenlogik der Produktion (Artefakte) und reflektierendem Bewusstsein (Diskurse). Eine praxeologische Annäherung an Badekultur und Bademusik adressiert diese drei Ebenen, die miteinander verbunden sind und dynamisch aufeinander einwirken. Im Wechselspiel zwischen heterologischen und autologischen Bezügen entfaltet das Assoziationsfeld ‚Bad' sein ästhetisches Potential. Hier realisiert sich ein eigener institutionalisierter Handlungs- und Interaktionsraum, der als „Heterotopie" im Sinne Foucaults in Erscheinung tritt. Der heterotope Raum ‚Bad' ist nicht nur ein physischer Ort; es ist ein „wirksamer Ort",[16] in dessen Rahmen sich Akte, Akteure, Artefakte und Diskurse begegnen. Eingerichtet von und in der Gesellschaft, zeigt er sich örtlich abgeschirmt, oft erst auf langem Weg erreicht, zeitlich begrenzt über die anvisierte Heilwirkung des Badeaufenthaltes, gegenplatziert im Sinne eines utopisch reflektierten oder religiös gedachten wirksamen Heils. In diesem „System der Öffnung und Abschließung"[17] bildet sich im Ineinander von Wahrnehmung und Wirkung eine musicobalneologische Ästhetik heraus.

15 Fürbeth 1995 listet 69 Titel; weitere historisch orientierte Aufarbeitungen bei Bäumer 1903; Martin 1906 oder in jüngerer Zeit Probst 1971; Rudolph 1982; Bitz 1989; Lins 1995; Loleit 2008; Büchner, R. 2014; die Datenbank des Projektes A04 im SFB 1391 erfasst aktuell (25. Juli 2022) rund zweihundert Titel aus dem 15. bis 17. Jahrhundert.

16 Foucault 1967/2005, S. 39.

17 Foucault 1967/2005, S. 18.

1. Ästhetisierung des Raumes

Bäder sind „Imaginationsräume und Verdichtungsorte gerade der städtischen Gesellschaft".[18] Als Handlungs- und Kommunikationsraum implizieren sie zugleich Praktiken, die eine eigene „akustisch-musikalische Aura" generieren.[19] Hier treffen Klänge in hintergründiger Heil- und Heilswirkung auf medizinische, diätetische, hygienische, sanitäre, reinigende oder schlicht erholsame und unterhaltende Vorgaben, aber auch auf gesellschaftliche, moralische und religiöse Nachgedanken. Akustische Umgebungserscheinungen binden sich sowohl in den Raum selbst ein als auch in die mit diesem verbundenen gesellschaftlichen Rituale, Gestaltungsweisen, Normen und Kontexte. Raum ist der Ordnungsbegriff, dessen Sinnfunktion als das primäre und bestimmende Moment angesehen werden kann, während die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment bleibt.[20] Die Sinnfunktion indes bildet sich erst über die Ästhetisierung des Bades als Erfahrungs- und Erlebnisraumes ab. Fest zu dessen Ausstattung als *locus amoenus* gehören akustische Bezüge, die die topischen Landschaftsreize – Bäume und Wiesen, Quellen und Bäche, Vogelgesang, Blumen oder Windhauch[21] – anreichern.

In einer hierarchisierten Systematisierung können die akustischen Phänomene differenziert werden: Sie reichen von Wasser- und Tiergeräuschen bis hin zu metaphorisch vergleichenden oder realen Wahrnehmungen von menschlichen Stimmen oder Instrumentenklängen. Dabei zeigen sich bereits unmittelbar diätetisch-medizinische Effekte: Im Badeumfeld gelingt es den „lieblich concertierende[n] Vöglein alle Melancholische[n] Grillen"[22] zu verjagen und die „Wasser Music zwischen der Steinmauern"[23] nimmt den kranken Badegästen ihre schweren Gedanken und Schmerzen hinweg. Solche Beschreibungen als authentische Klangwiedergaben, Übertreibungen oder Topoi zu unterscheiden, ist vielfach aufgrund der unterschiedlichen Quellenlage bzw. der Variablen bezüglich Autor, Zeit, Ort und Textgattung schwierig. Allerdings lassen sich vereinzelte Aspekte systematisierend herausgreifen: Deutlich zeigt sich bei den Beschreibungen der Wassergeräusche eine Bipolarität von einerseits lieblichen, wohltuenden und andererseits tosenden, unangenehmen Klängen. Ein direkter Übergang von dem einen zum anderen Extrem zeigt sich in Johann Kolwecks Beschreibung des Pfeffersbads: Der Bach und sein Zufluss machen

18 Schober 2019.
19 Salmen 1994, S. 14.
20 Vgl. Cassirer 1931/1975, S. 29.
21 Curtius 1948, S. 202; vgl. Salmen 2006; Kremer 2012.
22 Jaser: Thermologia Wemdingana, S. 4f.
23 Schmuz: Newe Wunder beschreibung, S. 18.

> ein solches grosses Gereusch vnd Getoeß […], daß die / zu erholung ihres Gesunds / dahin kommenden Leuthen / zu erstem Antritt / deß holen Gebirgs / gleichsamb ein *Melodey* oder Gesang / einer auß Menschlichen Stim̄en / vnd allerley *Instrumenten* zusamb treffenden *Music*, vermeinen anzuhoeren. Alßdann aber, auß beharrlichem Gereusch / ihr Gehoer dermassen vbertrieben wuerdet / daß / was Anfangs / ihnen / als ein Liebliche *Music* fuerkommen / denselben hernach / zu seinem Verdruß vnd Vnlust geraichet. Die andern aber / welchen anfangs diß Getoeß / gleichsamb als ein Trummel / oder anders starcklautendes *Instrument*, entweders / als ein Muehlgetuemmel fuerkombt / denen wirdt es gleichsamb / zu letst vnleydenlich.[24]

Auch Vogelgesänge sind in Badetexten der Frühen Neuzeit vornehmlich als Topoi einzustufen, speziell wenn die Nachtigall den badenden Poeten in den Schlaf singt oder durch ihre „Lieblichkeit“ den Badegästen bei ihrer Kur dienlich ist.[25] Die beschriebenen Instrumente werden in den Textquellen oft in Verbindung mit Naturbeschreibungen gebracht und als „Hautboen“ benannt, die klassischen Instrumente also der Bukolik.[26] Doch finden sich auch individuell kontextualisierte Ausführungen, wie etwa des Wassers, das wie „auf der Clarin und stillen Trompeten geblasen“ klingt.[27] Die Badeumgebung selbst und das mit ihr verbundene akustische Geschehen spiegeln sich somit einerseits in Topoi oder Metaphern. Andererseits aber öffnet es einen Freiraum für Klangwahrnehmungen und zeichnet eine höchst differenzierte und eigengeprägte „Klangaura“.[28] Offen bleibt im balneologischen Schrifttum der Frühen Neuzeit indes die nicht metaphorisch überhöhte, somit reale Ebene der Akustik der physischen Räume und architektonischen Gegebenheiten der Bäder.[29] Beschreibungen von Lautstärken, Echos oder ähnlichen Klangerscheinungen finden sich allenfalls in Verbindung mit den ausführenden Akteuren. Die reale Raumakustik differiert indes naturgemäß je nach Größe des Badefeldes und der Anzahl der Badenden beträchtlich.

Auch die bildende Kunst gibt Aufschlüsse über die Auffassung des Badewesens der Frühen Neuzeit und konfiguriert gezielt den Kommunikations- und Handlungsraum ‚Bad‘. Der Entwurf für einen Wandbrunnen (Abb. 1), womöglich aber auch nur für eine Mauerdekoration als Federzeichnung des Nürnberger Baumeisters und Bildhauers,

24 Kolweck: Tractat, S. 67.

25 Wasserbach: Perpetuum Mobile, S. 8.

26 In der Bade- und Kurmusik wurden insgesamt weitaus mehr unterschiedliche Musikinstrumente verwendet, in Verbindung mit Naturbeschreibungen ist jedoch auffällig, dass vornehmlich die typischen der Bukolik zugeordneten Instrumente auftauchen.

27 J. J. A. M. L. u. P.: Kurtze doch ausführliche Beschreibung, S. 21.

28 Salmen 2006, S. 114.

29 Vereinzelt lassen sich lediglich Beschreibungen zu akustischen Gegebenheiten im Wildbad finden – wie z.B. bei Johann Daniel Gohls Ausführungen über den Freyenwalder Gesundbrunnen. Er erwähnt ein „dreyfaches Echo / da sich eine Music sehr angenehm hören läßt“; vgl. Gohl: Gantz Generale Instruction, S. 38f.



Abb. 1. Peter Flötner: Entwurf für einen Wandbrunnen, um 1530–1540, Feder in Schwarz, grün, braun und blau aquarelliert, 378 × 309 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident. Nr. KdZ 1263.

Goldschmieds und Graphikers Peter Flötner (um 1530/1540),[30] ist in seiner Anlage als idealisierte Wildbadszene gekennzeichnet und dabei geradezu überartifiziell. Neben dem schroffen Felsen und dürren Pflanzenwuchs deuten drei Gämsen im Miniaturformat das natürliche Umfeld eines Gebirges an – mehr Wille indes als Vorstellung. Dem entspricht die klar gegliederte Einfassung des Badebrunnens durch eine glatt gemeißelte Steinwand hinten und einen kniehohen Mauersims vorne. Das Wasser ergießt sich, denkbar naturfern, aus zwei Puttiköpfen ins Badebecken und fließt von dort aus weiter über einen Satyrkopf und schließlich den Bildrand hinaus dem Betrachter entgegen. Die Musik tritt über einen Geiger ins Bild. Er ist etwas zurückgesetzt, in einer auch akustisch wirksamen Felsnische platziert und zugleich am Badegeschehen direkt beteiligt, ja, die Blicke der ganzen Figurengruppe links (inklusive des linken Puttokopfes und seines Wasserstrahls) sind auf ihn gerichtet.

Lucas van Valckenborchs Gemälde (Abb. 2) Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur (um 1593)[31] bettet die Szene ein in den Ende des 16. Jahrhunderts bereits etablierten Typus der Weltlandschaft. Das tiefer liegende Wasserbecken fügt sich bruchlos in den aufsteigenden Felsen ein, während sich talabwärts eine idyllisch anmutende Landschaft mit traditionellen Versatzstücken wie Flusslauf und Felsmassiv bis zum weiten Horizont erstreckt. Die Trinkkurgruppe befindet sich auf einem ummauerten Hochplateau. Trotz bewegter Einzelpersonen und Figurengruppen in unterschiedlicher Tätigkeit, geht von der Szene eine ruhende Harmonie aus. Im Zentrum des Geschehens steht der Hoflautenist, im zeitgenössischen Kostüm und in realistischer Spielhaltung an seinem detailliert dargestellten Instrument. Die Musik rundet die evozierte Idylle des Ortes über den alten Topos der harmonisch gestimmten Laute. Sie ästhetisiert die Trinkkur, perfektioniert damit das Heilerlebnis und garantiert das Heilergebnis.

2. Diätetische Praxis

Die Ausgestaltung des Bades und des Badens vollzieht sich beiläufig. Im Zentrum eines Badeaufenthalts steht zunächst der Wunsch nach Gesundung und Heilung. Den Weg einer gesunden Lebensführung reflektiert das Mittelalter über die aus der antiken Diätetik übernommenen *sex res non naturales*. Dem für die Befindlichkeit natürlich Gegebenem, den *res naturales* (die vier Elemente, die vier Körpersäfte, die Organe usw.) stehen Obliegenheiten gegenüber, die der Mensch selbst zu regeln hat. Im Gleichgewicht dieser

30 Peter Flötner: Entwurf für einen Wandbrunnen (um 1530/40), Federzeichnung in Schwarz, grün, braun und blau aquarelliert.

31 Lucas I. van Valckenborch: Kaiser Rudolf II. bei der Trinkkur (um 1593), Öl auf Eichenholz, 25,3 × 40,2 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, 5655; www.khm.at/de/object/08f90c1a41/ (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).



Abb. 2. Lucas I. van Valckenborch: Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur, kurz nach 1593, Öl auf Eichenholz, 25,3 × 40,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 5655.

res non naturales[32] nehmen dabei – alle übrigen beeinflussend – die *affectus animi* eine tragende Rolle ein. Die Affektregulierung wiederum steht, über pythagoräische und platonische Vorstellungen tradiert, im engen Verhältnis zur Musik. Die Parallelität einer zahlenfundierten Weltordnung (*musica mundana*), von Leib und Seele des Menschen (*musica humana*) und den konkreten musikalischen Klängen (*musica instrumentalis*) zielt auf ein harmonisches Wechselverhältnis ab und begründet eine lange Tradition der Beschreibung von *effectus musicae*, Wirkungen also, besser: Eigenschaften der Musik. Die Musik als *gubernatrix* der Affekte[33] wird von zahlreichen frühneuzeitlichen Autoren beschrieben. Musik regt nicht nur Affektbewegungen an, sondern verknüpft damit kausal auch körperliche Relationen, wie es etwa bei René Descartes oder Athanasius Kircher noch im 17. Jahrhundert greifbar ist.

Detailliert beschreibt Athanasius Kircher das Verhältnis von Musik und Gemütsbewegungen. Er unterscheidet acht allgemeine Gemütsbewegungen[34] und führt die vielfältigen Wirkungen der Musik auf Körper und Geist aus mehreren Blickwinkeln aus. So geht Kircher davon aus, dass die *affectiones* bzw. *passiones* im Menschen „leibliche conditiones“ haben: „Weil die affectiones oder passiones [...] geschehen in dem appetitu sensitivo corporeo & materiali, müssen sie nothwendig auch leibliche conditiones haben.“[35] Bei Zorn etwa treten aus der Galle „hitzige vapores“ hervor, bei lieblichen Zuständen hingegen aus der Leber „süsse vapores“.[36] Musik also bringt die Bewegungen des Organismus in Gang: Die äußerlichen Luftbewegungen (Schall) werden initiiert und „die innerliche Luft oder Geist“ angeregt, welche die „Phantasy antreibt“ und damit die Affekte und „*vapores*“ aktiviert.[37] Wer folglich diesen Zusammenhang zwischen den äußeren und inneren Zuständen, d.h. das physische und psychische Wechselspiel

32 Atmung (*aer*), Nahrung (*cibus et potus*), Bewegung (*motus et quies*), Schlaf (*somnus et vigilia*), Ausscheidungen (*repletio et evacutio*) und Gemütsbewegungen (*accidentia animi*); Schmitt 1995/2003; Schipperges, H. 1985; Schipperges, H. 2003.

33 Finck: Practica Musica, [S. 13, nicht paginiert]: „[...] *quod ea [musica] est gubernatrix affectuum, Potest enim anxias curas discutere & omnes affectus optime temperare & regere, ut ex tristibus laeti, ex iratis sedati efficiantur.*“ ‚[...] weil diese [Musik] die Lenkerin der Affekte ist. Sie kann nämlich ängstliche Sorgen abschütteln und alle Affekte aufs Beste mäßigen und beherrschen, sodass aus den traurigen [Affekten] glückliche und aus den zornigen [Affekten] ruhige hervorgebracht werden.‘ (Übers. L.A.).

34 Kircher hält fest, dass die Musik nur die acht allgemeinen Gemütsregungen beeinflusst und nicht die Liebes- oder Hass-Affekte. Die allgemeinen Affekte können jedoch weitere Affekte bedingen (Kircher: Neue Hall- und Thonkunst, S. 127, und Kircher: Musurgia universalis, S. 158f.).

35 Kircher: Musurgia universalis, S. 138. Hierzu ergänzend weist Kircher auf S. 318 seiner *Musurgia universalis* darauf hin, dass die Affekte aufgrund des physischen und psychischen Zusammenhangs „ex pulsibus“ erkannt werden können.

36 Kircher: Musurgia universalis, S. 138.

37 Kircher: Musurgia universalis, S. 139. Kircher hält zusätzlich auf S. 171 seiner *Musurgia universalis* hierzu ergänzend fest: „Wir praesupponiren 1. es sei nicht nur ein äusserlicher / sondern auch ein innerlicher Luft einer jeden Sach gegenwärtig / welcher nach dem sono sich beweget [...].“

durchschaue, „der würde einen jeglichen Menschen nur blos mit der Stimm in alle Affecten / wie er will / bewegen können."[38] Zwar schreibt Kircher der Musik fast schon allheilende Wirkungen auf die Affekte zu, doch weist er zugleich darauf hin, dass die Musik nur diejenigen Krankheiten heile, die „von der schwarzen und gelben Gallen unmittelbar herfliessen".[39] Für die Erregung und Wirkung der Affekte sieht Kircher vier Aspekte als zentral an: 1) die „manigfaltig-künstliche Thon- und Stimm-Vermischung", 2) die „bestimmte und in gewisser Abtheilung bestehende Zahl der Vers oder Stücke", 3) den „Lied- und Gesang-Text" und 4) die Beschaffenheit und „taugliche disposition" des Zuhörers.[40] Die Musik bewegt jedoch nicht bei allen Zuhörern in gleicher Weise den Affekt, da „die subjecta nicht einerlei seyn" und auch „nicht einerlei Temperament" haben.[41] Kircher unterscheidet dabei drei Arten der „Music-Cur": 1) „übernatürliche" Kur (theologische Wunderwerke), 2) „Kunst des bösen Geistes" und 3) „natürliche" Kur, wobei er sich auf die natürliche Musik-Kur konzentriert.[42]

Einen spezifischen Zugang findet René Descartes. Er definiert die Gemütsbewegungen als Wahrnehmungen oder Gefühle der Seele, die diese, durch eine gewisse Bewegung der Geister verursacht, aufrechterhalten und verstärken.[43] Musik kann durch ihr verschiedenes Maß unterschiedliche Gemütsbewegungen hervorrufen: Langsamere Musik affiziert ruhigere Affekte (Mattheit, Traurigkeit usw.), schnellere Musik hingegen erzeugt hitzigere Gefühle und Freude.[44]

Wertende Wirkungsbestimmungen von Musik bilden bis ins 18. Jahrhundert hinein einen festen Bestandteil von Traktatproömien oder finden sich in zusammenfassenden

38 Kircher: Musurgia universalis, S. 153 f.

39 Kircher: Musurgia universalis, S. 172.

40 Kircher: Neue Hall- und Thonkunst, S. 128 und 153. Damit sind nach Kirchers Vorstellungen sowohl der Komponist und Interpret als auch der Zuhörer gefordert, um die bestmögliche Erregung und Wirkung der Affekte hervorzubringen.

41 Kircher: Musurgia universalis, S. 152. Kircher erwähnt auf S. 156 f. seiner *Musurgia universalis* auch den Versuch, unterschiedliche Komponisten zum Komponieren bestimmter Affekte zu vergleichen, um zu sehen, wie sich die Kompositionen unterscheiden. Laut seinen Ausführungen kam dieses Experiment jedoch nicht zustande.

42 Kircher: Neue Hall- und Thonkunst, S. 138.

43 Descartes: Passions de l'Ame, S. 38.

44 Descartes: Musicae compendium, S. 10: „*Quod autem attinet ad varios affectus, quos varia mensura Musica potest excitare, generaliter dico, tardiorem lentiores etiam in nobis motus excitare, quales sunt languor, tristitia, metus, superbia &c: celeriorem vero etiam celeriores affectus, qualis est letitia &c.*" ‚Was aber die verschiedenen Affekte betrifft, welche die Musik durch verschiedenes Maß hervorrufen kann, sage ich allgemein, dass ein langsameres [Maß] auch ruhigere Regungen in uns verursacht, wie z.B. Trägheit, Traurigkeit, Furcht, Hochmut etc., ein schelleres aber auch schnellere Affekte, wie z.B. Fröhlichkeit etc.' (Übers. L.A. / Katharina Ost).

eigenen Kapiteln,[45] schließlich unter zwanzig Aspekten musterhaft systematisiert in Johannes Tinctoris' *Complexus effectuum musices* (um 1470/1480)[46] und als negativ wertende Paradoxa gefasst in Heinrich Cornelius Agrippas von Nettesheim Declamatio *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium* (1530).[47] Die Reflexion dieser Wirkungen und Eigenschaften von Musik gehört zum traditionellen Bezugsrahmen von Bade- und Kurmusik. Balneologische Quellen bieten immer wieder auch charakteristische Beispiele für die Ambivalenz der Wirkungen von Musik.[48]

In Desiderius Gottfrieds Traktat *Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch*[49] werden einerseits die konkreten positiven Folgen der Musik auf die schwermütigen und melancholischen Badegäste und andererseits auch weiterführende Diskurse deutlich, angefangen bei den biblischen Saul und David-Episoden bis hin zu historischen Beispielen und Anekdoten. In den *Amusements Des Eaux De Cleve*[50] leitet die Beschreibung eines Morgenlieds bei der Trinkkur der Badegäste zu den Wirkungen der Musik über: Neben der Vertreibung des schädlichen Affektes der Melancholie sowie der konkreten Heilung von körperlichen Krankheiten wie Gicht etc. steht dabei der Verweis sowohl auf kraftvolle Förderlichkeit wie auch auf die Schädlichkeit bei Missbrauch der Musik. Abträgliche Folgen ergeben sich generell vor allem durch das Singen im Bad, das nach den Vorstellungen der Badeärzte den Kopf füllt, „das Haupt schwach und flüssig“[51] macht und den Badegast insgesamt schwächt. Als der Gesundheit zuträgliche Effekte werden vor allem die Stärkung der positiven Affekte in psycho-physischer Wechselbeziehung hervorgehoben: Die Musik ermuntert das Gemüt und stärkt die *spiritus*, sodass „sie vberal hin getriben werden“ und „sie durch alle thail künden gerainiget werden“.[52] Während der andauernden Kur muss alle Traurigkeit, Bekümmernis, Sorge und Angst beiseitegeschoben werden und die Badegäste sollen sich „mit der *Musica vocali & instrumentali* erlustigen vnd erfrewen“.[53] Ebenso lässt sich die Stimme durch das Trinken des mineralhaltigen Badewassers verbessern, wenn das Singen und Schreien im Bad nicht in übermäßigem Maße praktiziert wird. Die Wasserkur evoziert einen zusätzlich positiven Effekt auf die Sinnesorgane, indem sich durch Wasserträufeln auf das Haupt und in die Ohren der für die Musik wichtige rezeptive Gehörsinn stärken lässt. Die unterschiedlichen Beobachtungen der Badeärzte zeigen auf, dass die aktive Ausführung von Vokalmusik den Gesundungsvorgang beeinträchtigen kann, während keine Quellenbelege für

45 Etwa Affligemensis: De musica, um 1100.
46 Tinctoris: Complexus.
47 Hierzu Schipperges, Th. 2003; Schmidt-Beste 1999/2016.
48 Schipperges, Th. 2003.
49 Gottfried: Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch.
50 Anonymus: Amusements.
51 Pansa: Kurtze Beschreibung, S. 107 (2. Teil).
52 Geiger: Fontigraphia, S. 134 f.
53 Sebizius: Beschreibung, S. 106 f.

schädliche Auswirkungen durch aktives Instrumentalspiel vorhanden sind.[54] Das rezeptive Zuhören der Musik scheint hingegen durchwegs der Gesundheit dienlich zu sein.

„Dieser Gedanke [...] blieb nicht nur literarisch lebendig, sondern führte von Anfang an zu einer unmittelbar praktischen Folgerung:“[55] *musica aegrotos sanat* – Musik heilt die Kranken. Konkret benennt Tinctoris zu seinem *quartus decimus effectus* die auch in medizinischen Badeschriften oder volkstümlichen Gesundheitshandleitungen immer wieder neu als Autoritäten zitierten Asklepiades von Bithynien, Galen und Avicenna.[56] Musik im Kommunikations- und Interaktionsraum des öffentlichen Bades steht in einem dynamischen Wechselspiel von *curare* und *delectare*. So ist die Diätetik im Bad als Vorgang zu begreifen, der autologisch-gestalterische und heterologisch-funktionale Aspekte zusammenführt und dadurch für ein praxeologisches Verständnis des Ästhetischen, wie es der SFB in den Blick rücken möchte, paradigmatisch ist.

Mit der Regelung einer gesunden Lebensführung, dem *Regimen sanitatis*, befasst sich in Mittelalter und Früher Neuzeit eine eigene umfangreiche Literaturgattung, darunter das weit verbreitete Tabellenwerk zur Gesundheitserziehung des christlich-arabischen Arztes Ibn Butlan aus dem 11. Jahrhundert,[57] ins Lateinische übersetzt als *Tacuinum sanitatis* und deutsch gefasst 1533 vom Straßburger Stadtarzt Michael Herr als „Schachtafelen der Gesuntheyt“. Ein Paradigma dieser Diätetik, von den arabischen Ärzten der antiken Ethoslehre[58] entnommen, bildet die Musik. Während die reich illustrierten *Tacuinum*-Handschriften Kostbarkeiten darstellen,[59] bilden Volkskalender seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts eine verbreitete Quelle zur medizinischen Diätetik.[60] Solche Kalendarien und Almanache[61] enthalten neben den Kalendertagen mitsamt ihren Heiligen Illustrationen zu den Zeichen des Zodiac und den Planeten und kleine Abhandlungen über die Humores und Temperamente oder über Gesundheitsmittel der Zeit wie Aderlassen, Schröpfen und Baden.

54 Dies könnte eventuell darauf hindeuten, dass die Badegäste während des Badens zwar selbst aktiv gesungen, aber während des konkreten Badevorgangs nicht aktiv ein Instrument gespielt haben.

55 Kümmel 1977, S. 91.

56 Tinctoris: Complexus; vgl. Ed. Seay 1975 und Ed. Schmid 1986; Schipperges, Th. 2003.

57 Übers. des Werkes Butlān: Taqwīm aṣṣiḥḥa (Tabellarische Übersicht der Gesundheit) von Abū’l-Ḥasan al-Muḥtār ibn al-Ḥasan ibn ‘Abdūn ibn Sa’-dūn ibn Buṭlān.

58 Abert 1968; Kümmel 1977, S. 245–257.

59 Etwa das sogenannte Hausbuch der Cerruti um 1390; die Musik ist dargestellt durch Orgel und Saitenspiel (Organare cantu vel sonare) sowie Tanzmusik mit einem Alta-Ensemble (Sonare et balare).

60 Die ersten in Serie verbreiteten deutschen Volkskalender gehen auf ein Manuskript von Johannes Wissbier von Gmünd (nicht zu verwechseln mit dem des Wiener Mathematikers, Astronomen und Humanisten Johannes von Gmunden) zurück; hierzu Zinner 1952, S. 46–50; Zinner 1925, S. 806–808; Brévart 1988. Eine umfassende Untersuchung dieser Textgattung wurde jüngst vorgelegt von Kiening 2020; zur römischen Tradition vgl. Wolkenhauer 2011.

61 Zur Terminologie Kiening 2020, S. 25 f.

Der Musikbezug bildet sich dabei namentlich in den immer wieder in ähnlicher Art beigegebenen Holzschnitten ab.[62] So stehen – als ein Beispiel nur – drei der hundert Holzschnitte in Johann Blaubirers vielfach neu aufgelegtem Augsburger Kalender (Abb. 3) von 1481[63] im Kontext der Badethematik und der damit verbundenen medizinisch-diätetischen Tätigkeiten Schröpfen und Aderlass. Im Kontext der Monate findet sich das Badethema klassischerweise zum Monat Mai angesprochen, denn den Brunnen- und Quellwassern kommt im Mai traditionell eine besonders heilkräftige Wirkung zu.[64] Zudem exemplifiziert sich über die Vorstellung vom ‚Wonnemonat Mai' die populäre Verbindung von Gesundheitspflege und erotischen Abenteuern im Bad.

Auch in Blaubirers Kalender trägt der Monat Mai das Wohlleben ins Badegeschehen hinein: „In disem Monat man auch baden sol / Tantzen, singen, springen und leben wol".[65] Der zugehörige Holzschnitt[66] zeigt eine männliche Musikerfigur, bekleidet mit einfacher, kragenloser Schecke, Beinlingen und (im abgeschnittenen Bildrand nur noch angedeutetem) Schnabelschuh, sei es ein Galan der Dame oder ein professioneller Spielmann. Der Mann spielt außerhalb des Bades mit der Laute der weiblichen Badenden auf oder – im Bild nicht angedeutet – begleitet sich zeitgemäß singend zum Instrument. In der Darstellung, die nicht als reales Szenenbild zu denken ist, unterstreicht die Musik den Aspekt harmonischer Affektgestimmtheit im Bade. Dass dies so kunstreich durch Vers, Bild und Musikdarstellung vermittelt wird, hebt die sorgfältig ausgestaltete Form des Badevollzugs selbst nachdrücklich hervor.

Die Darstellung von Musik in ihren Wirkungen geht schließlich auch in Bädertraktate selbst ein. Zumal das Baden in natürlichen Thermal- und Mineralquellen, mehr noch als in geschlossenen Badehäusern oder Schwitzbädern, diesen harmonischen Anklang gewinnt. Im Titelholzschnitt zu Gallus Etschenreutters *Aller heilsamen Bäder und Brunnen Natur / krafft / tugendt / und würckung* (1571)[67] begleitet eine Geigerfigur eine Gruppe von Badenden in einem in der Natur angelegten Brunnenbecken. Der Musiker ist ein wenig

62 Amelung 1980.

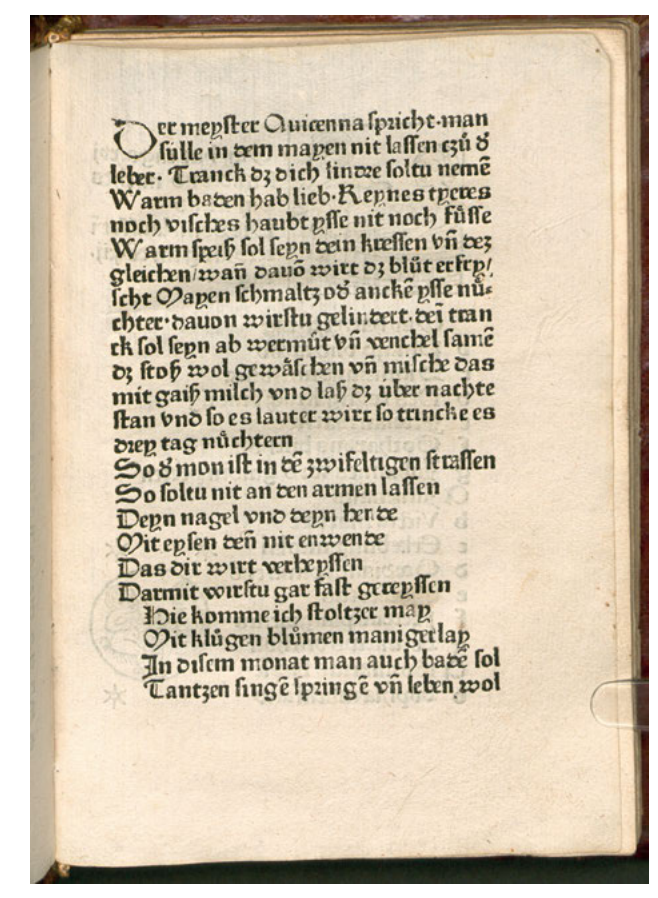
63 Deutscher Kalender, Augsburg: Blaubirer 1481: Textbeginn: „Es spricht der Meyster Almansor", BSB Signatur: *4 Inc.c.a. 190 l*, S. 130 f.

64 Dies findet etwa in der „Meinauer Naturlehre" (um 1300) Niederschlag und verbreitet sich als Volksglaube in den Kalendern des 15. und 16. Jahrhundert oder auch im vielzitierten Lied „Man sagt wol: in dem meien / da sind die brünlein gsund" (erster quellenmäßig belegbarer Nachweis bei Johann Fischart, gen. Mentzer: *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung*, 1575, Das Acht Capitel, S. 118: „Man sagt wol inn dem Meyen: da sind die Prünlein gsund"; ohne Angabe angezeigt als „1. und 2 Strophe auf einem fliegenden Blatt, Nürnberg um 1530"; aus einem Kommersbuch; weitere Quellen des 15. Jh.s: Scandello: Deudsche Liedlein, Nr. 3; Eccard: Newe deutzsche Lieder, Nr. 22.

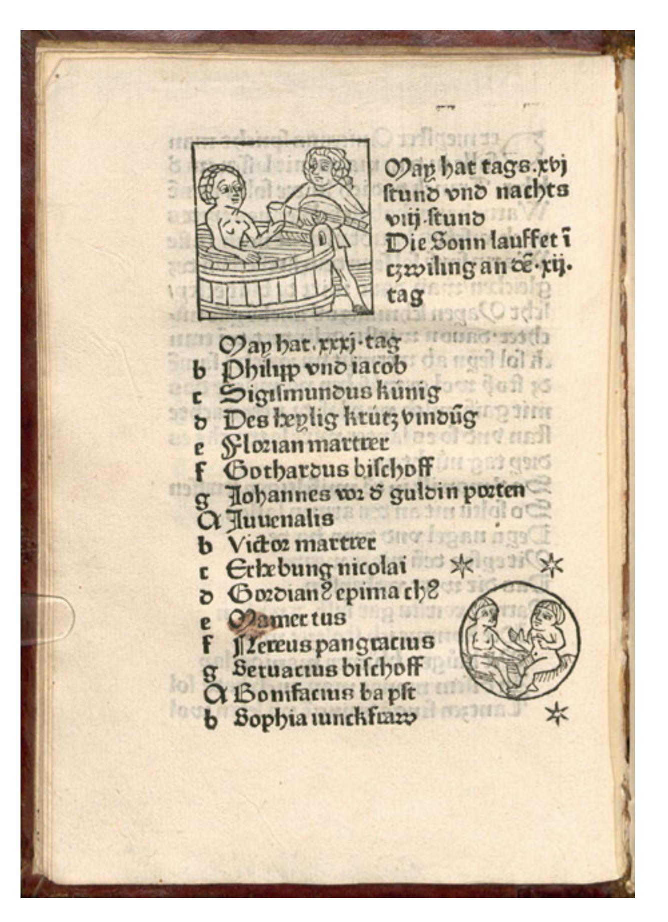
65 Deutscher Kalender, Augsburg: Blaubirer 1481, S. 16.

66 Deutscher Kalender, Augsburg: Blaubirer 1481, S. 17.

67 Etschenreutter: Aller heilsamen Bäder und Brunnen Natur.



Der meyster Auicenna spricht·man
sülle in dem mayen nit lassen zů d
leber· Tranck dz dich linde soltu nemē
Warm baden hab lieb· Keynes dheres
noch visches haubt yße nit noch füsse
Warm speiß sol seyn dein kressen vñ der
gleichen/wañ davō wirt dz blůt erfry/
scht Mayen schmaltz od ankē yße nü/
chter·davon wirstu gelindert·dei tran
ck sol seyn ab wermůt vñ fenchel samē
dz stoß wol gewäschen vñ mische das
mit gaiß milch vnd laß dz über nachte
stan vnd so es lauter wirt so trincke es
drey tag nüchtern
So d mon ist in dē zwifeltigen strassen
So soltu nit an den armen lassen
Deyn nagel vnd deyn herte
Mit eysen deñ nit enwende
Das dir wirt verheyssen
Darmit wirstu gar fast gereyssen
Hie komme ich stoltzer may
Mit klůgen blůmen manigerlay
In disem monat man auch baden sol
Tantzen singē springē vñ leben wol



May hat tags·xvj
stund vnd nachts
viij·stund
Die Sonn lauffet ī
zwiling an dē·xij·
tag
May hat·xxxj·tag
b Philip vnd iacob
c Sigismundus künig
d Des heylig krütz vindūg
e Florian marterer
f Gothardus bischoff
g Johannes vor d guldin porten
A Juuenalis
b Victor marterer
c Erhebung nicolai
d Gordian ⁊ epimachꝰ
e Mamertus
f Nereus pangracius
g Seruacius bischoff
A Bonifacius babst
b Sophia iunckfraw

Abb. 3. Kalender: Iatromathematisches Hausbuch, Augsburg: Johann Blaubirer, 1481, fol. 7r u. 7v, München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 4 Inc.c.a. 190 l.

in den Hintergrund gerückt, aber ebenfalls nackt, d.h. Teil des Badegeschehens selbst. Zugleich steht er mit Blick von außen und leicht oben für die heilsame „krafft / tugendt und würckung" der Musik.[68]

3. Geistliches Baden

Reinigungsgebote und -vorschriften spiegeln in nahezu allen Religionen den Konnex von Wasser, Heil und Heilung. Solche religiös motivierten Ordnungssysteme gehen in der Regel – exemplarisch in der jüdischen Mikwe oder im muslimischen Hamam – über hygienische Bezüge hinaus und greifen mit festgeschriebenen Regularien auf Kultur und Gesellschaft über.[69] Über der physischen Gesundheit steht die geistig-seelische Reinheit.

Auch die christliche Taufe, aus Traditionen des antiken Judentums hervorgegangen,[70] ist ein Lustrationsritual.[71] Die einmalig gedachte „Taufe der Buße zur Vergebung der Sünden" (Mk 1,4)[72] Johannes des Täufers am Jordan – typologisch vorweggenommen im heilenden Jordanbad des aussätzigen Aramäers Naaman (2. Kön 5),[73] – steht vor dem Hintergrund des bevorstehenden Gottesgerichts.

In diesem Zusammenhang gewinnen Darstellungen wie die 25 Holzschnitte (nach eigenen Vorlagen) aus Thomas Murners *Ein andechtig geistliche Badenfart* (1514)[74] heterologische wie autologische Relevanz. Der Titelholzschnitt weist im Einklang mit entsprechenden Versen auf die himmlische Herkunft des reinigenden Badewassers hin: „Wer sich in disem bade reint / Und wie ich schreib mit got vereint / der west in einem bad zumol / Leib / und seel / als er dan sol".[75] Der Franziskaner Murner selbst ist der Badegast, Christus der „bader der von himmel kam".[76] Er lädt „offentlich" und „alle welt"

68 Dass der Künstler offenbar Anleihe nimmt an der Figurenkonstellation in Dürers Holzschnitt *Das Männerbad* mit Darstellung der vier Temperamente und der fünf Sinne gibt dem Holzschnitt womöglich eine weitere Dimension; hierzu Mentzel 2013.

69 Douglas 1966 (deutsch 1985); Şahin 2017.

70 Zur Herkunft der christlichen Taufe aus der Johannestaufe und zur Abgrenzung des einmalig vollzogenen Rituals von den regelmäßigen Tauchbädern der Essener vgl. Avemarie 2008; einen Einblick in ältere, teils divergierende Forschermeinungen (bei eigener Einschätzung einer relevanten priesterlichen Komponente der Johannestaufe) gibt Gnilka 1961.

71 Alles 2008.

72 Hier wie im Folgenden nach der Lutherübersetzung 2017; „Taufe der Umkehr zur Vergebung der Sünden" (Zürcher Bibel 2007, Einheitsübersetzung 2016 u.a.).

73 In der Septuaginta mit βαπτίζειν (baptizein) wiedergegeben; zur Parallelisierung in der Kunst vgl. Koenen 2018.

74 Murner: Ein andechtig geistliche Badenfart.

75 Murner: Ein andechtig geistliche Badenfart, S. 6.

76 Murner: Ein andechtig geistliche Badenfart, S. 9f.

zum Akt „der tauff“: „So uns got selb zum baden bitt.“ Auf einem Signalinstrument „in’s Bädli blasen“ war eine traditionelle Art, die Öffnung der Badestuben durch den Bader anzuzeigen.[77] Diesen akustischen Brauch übernimmt hier Gott als Baderufer: „Got hat uns selbst ins bad geblasen“.[78]

Dargestellt[79] ist ein offenbar einteiliges Fanfaren- und Signalinstrument mit zylindrisch langgestrecktem Resonanzrohr und gering ausgewölbter konischer Stürze. Als Busine war das Instrument seit dem 11. Jahrhundert etwa für Heerrufer im Einsatz. Die hebräische Bibel erwähnt ein solches Instrument mit weltlicher wie sakral-kultischer Konnotation als ḥăṣôṣrā,[80] (חצוצרה) in der Septuaginta als σάλπιγξ (salpinx) wiedergegeben, in der Vulgata als tuba. Luther schreibt wechselnd Trompete und Posaune, von der „Posaune Gottes“ (1. Thess. 4,16; Off 1,10 u.a.) im Zusammenhang des Weltgerichts.

Die Bildende Kunst prägte den Tuba- oder Posaunenengel als ikonographischen Typus zumal im Kontext von Himmelfahrt und Apokalypse aus[81] und als Wächterfigur an Kapitellen oder auf Dächern von Kirchen. Die eschatologische Ausrichtung[82] prägt auch Murners Reinigungsritual. Ein implizites *memento mori* mag zudem die verdorrte Pflanze just vor dem Klangbecher des Instrumentes ausdrücken, noch jenseits also des Eingangs zum im Hintergrund sichtbaren Badehaus. So spiegelt sich in diesem Beispiel das praxeologische Modell einer *Anderen Ästhetik* in doppelter Weise: Auf der einen Seite wird der traditionelle Badevorgang im diätetischen Kontext der *Regimina sanitatis* über-

77 Martin 1906, S. 14; Salmen 1994, S. 14; Křížek 1990, S. 67: „Nach dem morgendlichen Heizen der Badestube gaben die Badeknechte ein Hornsignal oder einen Trompetenstoß ab, oder man teilte mittels einer Pfanne oder Trommel mit, daß das Bad genügend warm sei und die Leute kommen konnten.“

78 Murner: Ein andechtig geistliche Badenfart, S. 14.

79 Murner: Ein andechtig geistliche Badenfart, S. 13.

80 Braun 1994/2016.

81 Gegenüber liturgisch vorwiegend chorisch singenden Engeln oder ab dem 13. Jahrhundert Engeln mit Saiteninstrumenten wie Laute, Vielle, Rebec, Mandora, Psalterium oder auch Lira da braccio, gelegentlich leise Blasinstrumente wie Blockflöten, auch instrumental muszierende Engel z.B. in Darstellungen der Geburt Jesu, Marienbildern oder Heiligendarstellungen, darunter auch der Bildtypus der Sacra Conversazione. Vgl. Walter / Jaschinski / Winternitz 1995/2016; in Stefan Lochners *Weltgericht* auch als apokalyptische Instrumente der Teufel (um 1435, Köln, Wallraf-Richatz-Museum); Hammerstein 1962/2000 und Hammerstein 1959/2000. Georg Wolfgang Panzer benennt das „Kuhhorn“ (Annalen, S. 273); tatsächlich kennt die Bildende Kunst früh schon auch gebogene Instrumente in der Hand von Tubaengeln (z.B. Apokalypse, Trier, Stadtbibliothek, Hs. 31, fol. 135^{v}, 8./9. Jh.; Weltgerichtsdarstellung aus dem Perikopenbuch Heinrichs II., München, Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 202^{v}, Anfang 11. Jh., vgl. Hammerstein 1962/1990, Abb. 26 und 31).

82 Während Christus das Instrument hier mit der rechten Hand am Mundstück hält und mit der linken den Langkörper, wechselt die Handhaltung bei zwei ähnlichen geraden, als Heertrompeten ausgewiesenen Instrumenten in der Abbildung zweier Engel auf dem Fresko in der Kirche San Francesco in Pistoia (Giotto-Schule, Mitte des 14. Jh.) um den thronenden Hl. Franziskus herum.

lagert durch die allegorische Ebene der Sündenreinigung, auf der anderen Seite steht die autologisch-gestaltende Vermittlungsform in Versdichtung, Bildender Kunst und klanglicher Assoziation durch ein konkretes Musikinstrument. Die Kunst vermittelt der existentiell so nachdrücklichen Aussage eine – im besten Sinne homiletisch gedachte – „Auffassungsform".[83]

In den Bäderschriften der Frühen Neuzeit wird wiederholt auf den trinitarischen Schöpfergott Bezug genommen, der als Urheber des Wassers jegliche Heilung in der Badekur erst ermöglicht. Der vielfältige Bezug zum Wasser als Grundelement der Schöpfung bietet im balneologischen Diskurs Anknüpfungspunkte, die von biblischen Heilungsgeschichten bis hin zu lokal beobachteten Wundern in den Bädern reichen. Konkret beschrieben finden sich zudem Andachten und unterschiedliche Arten von Gotteslob im praktisch vollzogenen Badealltag selbst: Einerseits gibt es das stille, persönliche Gebet, bei dem – ganz im Paulinischen und Augustinischen Sinne des *non voce sed corde* – auf das akustisch wahrnehmbare Singen und Musizieren verzichtet wird. In Kolwecks Beschreibung des Pfeffersbads wird der Badegast darauf hingewiesen, dass er oder sie in Erinnerung der begangenen Sünden während des Badetags ein „Geistlichs / Rew / Ley / und Trostliedle / in stiller Stimme"[84] singen soll. Andererseits verweisen die Zeugnisse auf Gottesdienste, bei denen von den Badegästen aktiv geistliche Lieder gesungen werden: Der Wolckensteiner Pastor kommt regelmäßig an Sonn- und Feiertagen ins Bad, um „mit Singen, Predigen und Beten zu einer Gottbeliebten Bad-Andacht"[85] zu laden. Dies deckt sich mit den Empfehlungen Johann Christian Schwedlers, der den „gottseeligen" Badegästen empfiehlt, gemeinsam christliche Lieder anzustimmen und beim Beten und Singen an die Taufe als Wasserbad zu denken.[86] Das Singen von geistlichen Werken ist dabei allerdings nicht zwingend an die Gebete oder Gottesdienste gebunden, sondern geistliches Repertoire kann auch zusätzlich zur Unterhaltung während des Badevorganges angestimmt werden: Johann Remmelin weist dementsprechend in seinen Ausführungen zum Wildbad zu Weltzen darauf hin, dass die Badegäste einen „schönen hymnum und geistlich Lied" singen, um mit Geduld die Badezeit zu vertreiben.[87] Ein ergänzender Aspekt ist zudem der Umgang mit Sterbefällen im Bad, bei denen, wie sich exemplarisch zeigt, sowohl auf das Musizieren und die stille Andacht in Vorbereitung auf den Tod als auch auf die erklingende Engelsmusik nach dem Tod der Kurpatienten Bezug genommen wird. Auch ist die Rolle der unterschiedlichen Konfessionen der Badegäste nicht zu unterschätzen, wie sich etwa im Singverbot

83 Büchner, F. 1974, S. 105.
84 Kolweck: Tractat, S. 68f.
85 Müller: Thermae volccensteinenses, S. 273.
86 Schwedler: Der Gottseelige Bade-Gast, S. 76f.
87 Remmelin: Ferinae VVeltzheimenses, S. 39.

von deutschen Kirchenliedern im (katholischen) Pfeffersbad zeigt[88] oder in von Luther her aufgegriffenen Überlegungen zur Kirchenmusik im Bad von Cleve.[89] Ein normativer Anspruch besteht einerseits in der Pflicht zur körperlichen, aber vor allem spirituellen Reinigung und andererseits im Verbot von Buhlliedern oder anderen unsittlichen Verhaltensweisen.[90]

Denn der sinnlich erfahrbaren Musik kann im Kontext von Heilung- und Heilsgewinnung auch eine ambivalente Bedeutungsebene zukommen. So fügt Johannes Pharamund Rhumelius in seinem Badetraktat *Nymphographia* (1632) der Beschreibung des Gasteiner Bades[91] im Anhang eine apokalyptische Erzählung als „magische Weissagung“[92] an, in der neben Reinigungsaspekten (physisch und spirituell) die Kategorien weiß und schwarz für die Reinheit des Tempels und die unreine Ausgelassenheit in Form einer überdimensionalen Spielmannstanzgeige gegenübergestellt sind:

> [...] die Drachen tantzeten vorher ein jeder in seiner ordnung deme folget ein jedes häufflein in seiner ordnung / vnd wie der Drach sich in geberden und tantzen erzeiget / also erzeigete sich das nach folgende häufflein der schwartzen Leut / die Spielleut hatten eine so grosse Geigen / daß sie solche von keiner stell tragen möchten / die Drachen waren so schröcklich und jämmerlichen an zusehen / daß mir grauet dieselben zu beschreiben.

Musikalisch-gestaltend ebenso wie funktional im Blick auf das reinigende Heil unterscheidet sich die Ordnung des weltlichen Häufleins der Drachen und Spielleute von der göttlichen Ordnung: Wer sich der wilden, frevelhaften Tanzmusik jener Riesengeige hingibt, wird vernichtet und kann nicht an der lieblichen Musik und den Freuden des Tempels teilnehmen.

88 Diese Singverbote finden sich u.a. in den Bade-Ordnungen des Pfeffersbad von 1568 und 1619, in denen festgehalten ist, dass Singen deutscher Psalmen verboten ist, besonders „wann man söllich ungestum singen, den Catholischen zu einem trutz anheben“ möchte. Zit. nach Martin 1906, S. 350.

89 Bei den Ausführungen zu den *Amusements Des Eaux De Cleve* steht die protestantische Kirchenmusik im Mittelpunkt des Diskurses und es wird auf die Tisch-Reden von Martin Luther Bezug genommen, in denen die Musik als „Geschenk und Gabe Gottes“ bezeichnet wird und nach der Theologie „den nächsten locum und höchste Ehre“ einnimmt. Anonymus: Amusements, S. 235f.

90 Peter Leonhard Monquetin erklärt, dass die christlichen geistlichen Gesänge im Bad gesungen werden dürfen, die „Buel-Lieder und schambare Wort“ sollen hingegen im Bad unterlassen werden und werden mit Strafen geahndet. Monquetin: Thermologia Badauino-Austriaca, S. 80.

91 Rhumel: NYMPHOGRAPHIA.

92 Rhumel: NYMPHOGRAPHIA, fol. D 2^{v}.

4. Ambivalenzen

Ihr Buch über die Semantik des Bades in der deutschsprachigen Literatur des 16. Jahrhunderts nennt Simone Loleit im Haupttitel „Wahrheit, Lüge, Fiktion“.[93] Die drei Begriffe sind in der Tat nicht immer leicht zu trennen. Dies betrifft insbesondere den Bereich der erotischen und sexuellen Konnotationen, der über alle Jahrhunderte hinweg fest zum Wort- und Bedeutungsfeld ‚Bad‘ gehört und noch in jeder Kulturgeschichte des Badens und des Bades seinen Platz findet. Eine zentrale Rolle spielt das Thema auch in der – inzwischen etwas abgesetzten – Kontroverse um Norbert Elias’ „Über den Prozeß der Zivilisation“[94] und Hans Peter Duerrs ethnologisch-empirische und deutlich weniger entwicklungsgeschichtliche Sicht auf den „Mythos vom Zivilisationsprozess“.[95] Die Aspekte „Nacktheit und Scham“ (Bd. 1) in der Zivilisation des Mittelalters und der Frühen Neuzeit stellt Duerr über gleich vier Kapitel hinweg zum Badeleben dar. Und nicht zufällig erscheint auf dem Buchtitel die oft gezeigte[96] burgundische Badeszene, eine Miniatur des sogenannten Meisters des Anton von Burgund aus einer Handschrift aus Brügge (um 1470) von Valerius Maximus’ *Facta et dicta memorabilia*.[97]

Die künstlerisch ansprechenden Miniaturen zum antiken Kontext lasterhafter Vergnügungen, zeitgemäß ins 15. Jahrhundert übertragen, zeigen unbekleidetes Massenschmausen im Badetrog rechts und offen sexuelles Geschehen links, im Hintergrund des noblen Ambientes betrachten Fürstlichkeit und Geistlichkeit das amoralische Geschehen, vorne im Bild spielt ein professioneller Spielmann in zeittypischer Kleidung zur Laute auf, ein Hund unterstreicht die moralische Wertung. Eine solche Konstellation, ähnlich Poggios Bäderbrief, lässt sich indes, mit Duerr, gerade nicht als Normfall eines ungezwungen sexualisierten Badelebens lesen. Dargestellt sind in solchen (immer ähnlichen) Bildern Extremausschläge, wenn nicht (männliche) Wunschvorstellungen, die dem ehrbaren Badhaus mit Geschlechtertrennung und Badebekleidung geradezu entgegenstehen. Gewiss, so auch Duerr, es gab beides: Badebordellbetrieb und redliche Badstuben. Und unwidersprochen kann jedenfalls auch seine Aussage bleiben, „daß man praktisch aus allen Zeiten [...] Augenzeugenberichte heranziehen kann, um die eine, aber auch um die andere These zu stützen“.[98] Zeitkritische Ansichten und individuelle Moralvorstellungen sind jedenfalls aus dem Thema schwer herauszuhalten. Hinzu kommt eine doppelte semantische Ebene des ‚Bades‘ an sich. Zum einen findet sich

93 Loleit 2008

94 Elias 1939/1969.

95 Fünf Bände 1988–2002; Bd. 1: Duerr 1988/1992.

96 Büchner, R. 2014, S. 151, Anm. 169 gibt eine Fülle an Abbildungsnachweisen in der badbezogenen Sekundärliteratur (Abbildung und Erläuterung bei Büchner, R. 2014, S. 43–45).

97 *Faits et dits mémorables des romains*, Exemplar Staatsbibliothek Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Depot Breslau 2, Bd. 2, fol. 244; Tempera und Gold auf Pergament.

98 Duerr 1988/1992, S. 65.

erotisiertes und sexualisiertes Geschehen in Darstellungen zum konkreten oder metaphorisch zu lesenden Badegeschehen eingebunden.[99] Auf der anderen Seite firmiert das ‚Bad' als Metapher in sachfremden Diskursen oder Bildmotiven wie etwa dem der Venuskinder in Planetenbüchern oder Volkskalendern. All das macht die Wertung von Quellen und Bildern zuweilen zu schwer kalkulierbarem Glatteis.

Auf der einen Seite also garantiert das Musikmotiv im Sinne der diätetischen Regulierung eine spezifische Steigerung positiven Affekterlebens. Auf der anderen Seite setzt eben diese Steigerung – Wohlleben mit Bad und Musik – eine immer wieder auch negative Konnotation in Gang. Ein Sinnbild hierfür ist der Narr. Die zeitlose Metapher für allerlei weltliche Eitelkeit und Elend verbindet sich nicht selten mit dem Bademotiv und konkret mit der Figur des musizierenden Narren.

Beispiele sind das ritterlich gekennzeichnete Badehaus mit Liebesgarten und Springbrunnen aus dem Hausbuch (Abb. 4) von Schloss Wolfegg (nach 1480), der Narr mit Laute, hier ergänzt durch tierische Sündensymbole wie Affe, Hund und Vogel,[100] oder der fidelnde Narr im Titelholzschnitt (Abb. 5) zum *Tractat der Wildbeder natuer / wirckung vnd eigenschafft* des elsässischen Arztes und Astrologen Lorenz Fries (1519).[101]

Der Musiknarr findet sich als festes ikonographisches Motiv auch in der Jungbrunnenallegorie mit theologischer Sinndeutung im Blick auf das Sündenbad der Verjüngung, so im Kupferstich des sogenannten Meisters der Bandrolle (Mitte 15. Jh., mit selbst auf einer Sackpfeife musizierendem Narren)[102] oder im Holzschnitt von Sebald Beham (1531, mit mehreren Musikanten im Gefolge des Narren auf der Dachbalustrade).[103]

99 Hans Bock d. Ä. etwa kopiert eine zentrale Frauenfigur aus seinem *Venustanz* in das sogenannte *Bad von Leuk*: *Venustanz* (Jungbrunnen-Kulisse) (um 1570/1580), Mischtechnik auf Leinwand; 60 × 80 cm; Städelmuseum Frankfurt a.M.; *Das Bad von Leuk* (1597), Öl auf Leinwand; 78,4 × 109,6 cm, Kunstmuseum Basel.

100 Hausbuch Schloss Wolfegg, fol. 18ᵛ–19ʳ; nicht zuletzt an der Badeszene auf dem Venusblatt des Hausbuches (fol. 15, in Text und Bild mit Musikbezügen) spitzte sich die Kontroverse zwischen Duerr und Elias zu.

101 Fries: Tractat; Bayerischen Staatsbibliothek München, 4 M.med. 295,16, http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10164505-6 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

102 Meister mit den Bandrollen: *Der Jungbrunnen* (um 1450/1470), Kupferstich, 23,1 × 31,5 cm (Graphische Sammlung, Albertina, Wien).

103 Hans Sebald Beham, Jungbrunnen und Badehaus (1531), Holzschnitt in vier Stöcken, erster Zustand, 37,8 × 119,3 cm (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett); hierzu Mentzel 2015. In Cranachs Darstellung indes begleitet die Verjüngung, mittig platziert, ein zeittypisch-reales Ensemble aus Flöte und Trommel (Lucas Cranach d. Ä., *Der Jungbrunnen,* 1546, Öl auf Lindenholz, 120,6 × 186,1 cm; Gemäldegalerie Berlin).

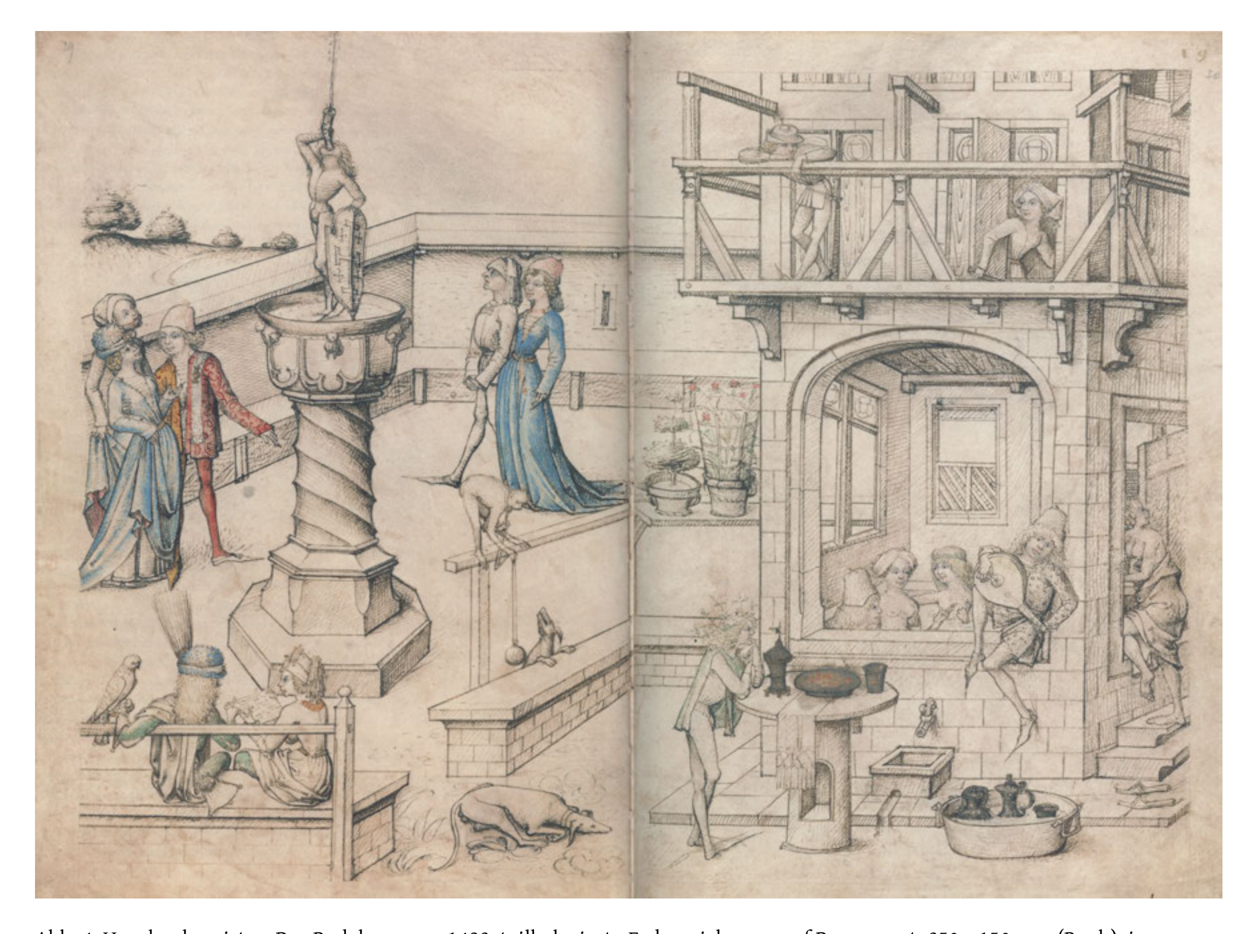
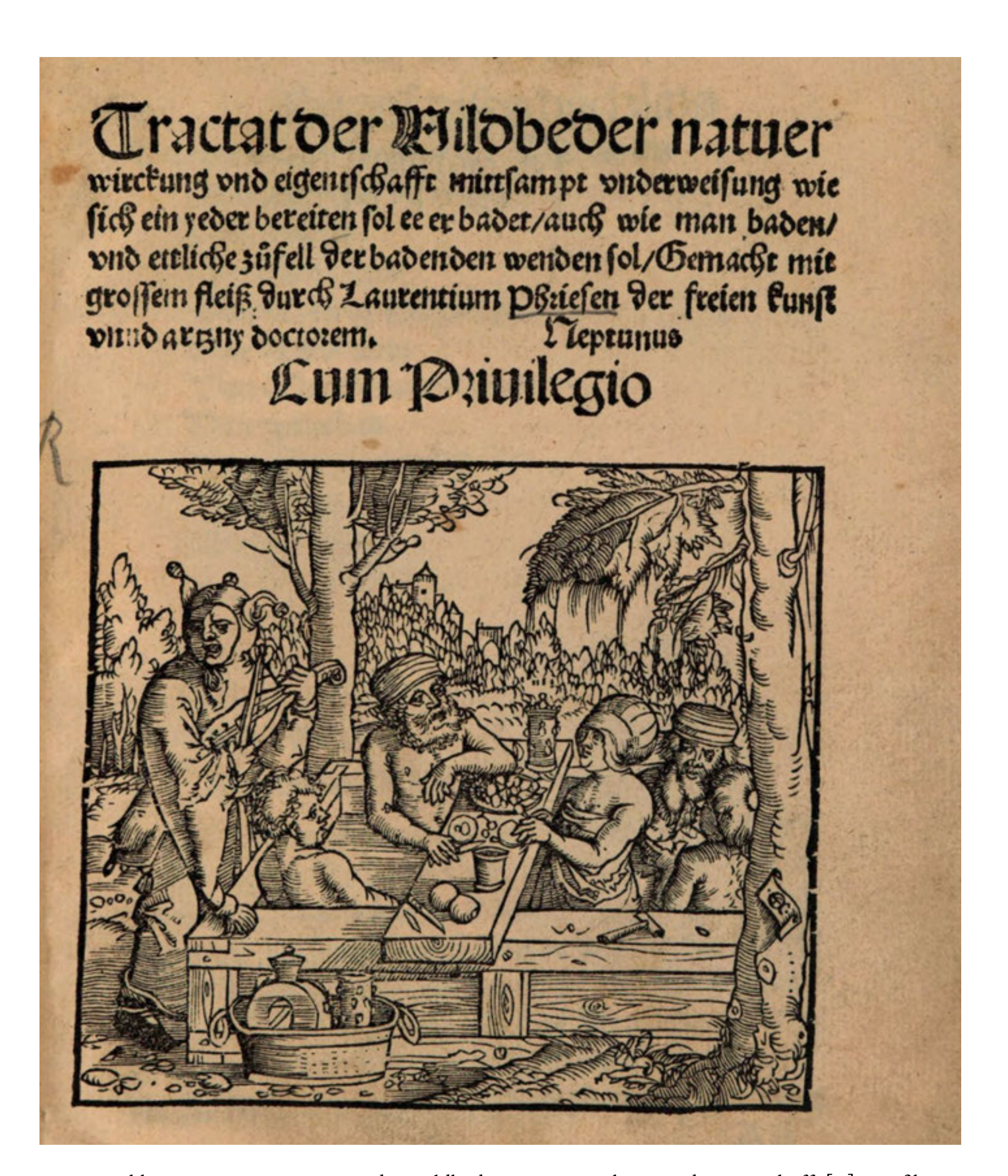


Abb. 4. Hausbuchmeister: Das Badehaus, um 1482, teilkolorierte Federzeichnung auf Pergament, 250 × 150 mm (Buch), in: Wolfegger Hausbuch, fol. 18^{v}–19^{r}, Privatbesitz.



Tractat der Wildbeder natuer
wirckung vnd eigentſchafft mitſampt vnderweiſung wie
ſich ein yeder bereiten ſol ee er badet/auch wie man baden/
vnd etliche zůfell der badenden wenden ſol/Gemacht mit
groſſem fleiß durch Laurentium Phrieſen der freien kunſt
vnnd artzny doctorem. Neptunus
Cum Priuilegio

Abb. 5. Lorenz Fries: Tractat der Wildbeder natuer wirckung vnd eigentschafft [...], Straßburg: Grieninger, 1519, Titelblatt mit Holzschnitt, München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 4 M.med. 295,16.



Abb. 6. Ludwig Senfl: Im Bad wől' wir recht frőlich sein, in: Der dritte teyl, schöner, lieblicher, alter, und newer teutscher Liedlein […], Nürnberg: Johann vom Berg / Ulrich Newber, 1549, Nr. XXIII, London, British Library, Sign. Music Collections DRT Digital Store K.3.g.6.

5. Ein Ausblick zum musikalischen Repertoire

Der Blick auf die autologische Gestaltung der Bade- und Kurmusik der Frühen Neuzeit führt schließlich zum Repertoire. Instrumental- wie Vokalmusik erklingt im Bad, doch lässt die Quellenlage weit klarere Aussagen zur Vokalmusik zu.

Kompositionen wie das Lied „Im Bad wöl' wir recht frölich sein" (Abb. 6) von Ludwig Senfl[104] verdeutlichen, dass Musik eigens für die Kurzweil der Badegäste geschrieben wurde. Die Texte greifen selbst Elemente wie Badekrankheiten[105] oder die Vorzüge lokaler Bäder[106] auf. Geistliche Badelieder setzen hingegen an der sittlichen Regelung des Badebetriebs bzw. der spirituellen Reinheit der Badegäste an und spiegeln zuweilen

104 Senfl: Im Bad wöl' wir recht frölich sein, S. 46 f. www.senflonline.com (letzter Zugriff: 25. Juli 2022).

105 Ein Lied aus dem 17. Jahrhundert (mit drei Melodien gedruckt) greift in ironisierender Weise die Qualen des Badeausschlages auf; vgl. Martin 1906, S. 339.

106 Eine Verherrlichung heimatlicher Bäder nimmt u. a. der Zürcher Dichter Johann Wilhelm Simler im 17. Jahrhundert vor; vgl. Martin 1906, S. 339.

konfessionelles Konfliktpotenzial wider.[107] Dabei wird einerseits auf bereits vorhandene geistliche Vokalmusik zurückgegriffen, die nicht gesondert für das Bad komponiert wurde, aber dennoch im Bad erklingt. Andererseits gibt es ebenso eigene für das Badeumfeld konzipierte geistliche Vokalmusik, die über den Badegästen bekannte Kirchenliedmelodien einen neuen, badebezogenen Text setzt.

Das erhaltene Repertoire der geistlichen und weltlichen Vokalmusik lässt sich nach Quellentypen einteilen:



Abb. 7. Meliora Muchheim: Ein nüw Lied in Badenfaerten lustig zesingen, Zürich (?): Bodmer (?), 1617, erste Notenseite, Zürich, Zentralbibliothek, Sign. 18.2016,17.

107 Vgl. Pietschmann 2006.

Es existieren einerseits eigenständige Musikalien, wie Liedflugblätter (z.B. *Ein nüw Lied* [Abb. 7] der Meliora Muchheimin von Uri, Priorin im Kloster Hermetschwil im Aargau),[108] süddeutsche Tabulaturen oder eigene auf das Badeumfeld bezogene Kompositionen.[109] Die meisten Badelieder sind jedoch in übergreifenden Sammlungen oder im Anhang zu medizinisch-balneologischen Schriften enthalten.[110] Der Verwendungszweck traditioneller Choräle, Kirchen- und Volkslieder lässt sich auch durch Zusätze wie „im [...] Bade gesungen"[111] erkennen. Bei den verfügbaren Badeliedern lassen sich die Quellen in drei Kategorien einteilen: 1) Noten und Texte, 2) Texte mit Melodiehinweis und 3) Texte. Das benannte *Ein nüw Lied* ist mit Noten und Gesangstext erhalten und vermittelt den vollständigen Eindruck eines separat überlieferten geistlichen Badeliedes. In vielen Anhängen zu medizinisch-balneologischen Traktaten sind nur die Liedtexte abgedruckt mit Hinweis „im Thon von" oder „in der Weise", sodass die Melodie über andere Quellen erschlossen werden kann.[112] Badelieder, die nur im Text überliefert sind, lassen naturgemäß keine Rückschlüsse auf ihre Vertonung bzw. Melodiefassung zu. Über das Verhältnis von Ein- und Mehrstimmigkeit gibt es nur wenige Befunde. Mehrstimmige Sätze wie Senfls „Im Bad wöl' wir recht frölich sein" oder ein vierstimmiger „Bader-Gesang" in Simlers Sammlung *Teutscher Getichten*[113] sind selten; und bei vielen anderen erhaltenen Kompositionen lässt sich nicht eindeutig feststellen, ob diese im Badeumfeld ein- oder mehrstimmig erklungen sind.[114] Indes geben Bildzeugnisse immer wieder auch Notentexte in der Hand musizierender Badender oder Badebegleitender wieder, die Mehrstimmigkeit anzeigen.[115] Zahlreiche bildliche Darstellungen

108 Melchiora Muchheimin von Uri: Ein nüw Lied; vgl. Martin 1906, Abb. 146, S. 339; übertragen bei Salmen 1994, S. 17.

109 Als Beispiel die Komposition einer Trauermusik, die auf den Kuraufenthalt des Tübinger Gräzisten Martin Crusius und des Stuttgarter Hofmusikers Wolfgang Rhau 1589 in Wildbad zurückgeht.

110 Z.B. Heinrich Georg Neuß: *Brunnenlieder denen gottseel. Brunnen-Gästen*, 1706 oder als Anhang zu Hellmund: Thermographia Paraenetica.

111 *Vier schoen newe Weltliche Lieder*; Salmen 1994, S. 18.

112 Bei dem anonym überlieferten Traktat *Neu-entsprungener Heil-Gesundheit- und Wunder-Bronnen* aus dem Jahre 1677 ist z.B. ein Lied angefügt, „Um Gottes hülffreichen Seegen und glücklichen Zuschlag bey Gebrauch des Heil-Bronnens" zu erlangen und dabei ist vermerkt, dass dieses Lied „im Thon: Zion klaget mit Angst etc." gesungen werden soll.

113 Simler: Teutsche Getichte.

114 Eine frühe Beobachtung von Mehrstimmigkeit im Badeumfeld ist von Pero Tafur: „Das Volk daselbst kann durchweg gut singen, bis zu den gemeinen Leuten herab singen sie kunstgemäß dreistimmig wie geübte Künstler"; vgl. Fuhrmann 2014, S. 85.

115 Als Beispiele: Von einem lombardischen Meister (vermutlich Christopher de Predis), [Garten der Liebe], Illustration zu Planet Venus aus *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio* [*De Sphaera*] (um 1450/1470), Tempera und Gold auf Pergament, 24,5 × 16,5 cm, Bibl. Estense Modena alfa.x.2.14 (Lat. 209), fol. 9^{r}; [Darstellungen des Planeten] Venus, in: *Eyn nyge Kalender recht holende*, Lübeck: Steffen Arndes, 1519 (abgedruckt Martin 1906, Abb. 10, S. 13; zu diesem Kalender: Warburg 1908/1932).

oder Quellen wie Desiderius Gottfrieds *Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch*[116] legen – zumal im Kontext anderer musikalischer Praxen der Zeit – offen, dass Gesang im Bad auch durch Instrumente begleitet wurde und Instrumente allerlei Art solistisch oder im Ensemble Einsatz fanden.[117] Pantaleons *Wahrhafftige und fleissige Beschreibung der Uralten Statt und Graveschafft Baden* (1578) zählt an Instrumenten auf „Trommelen / Pfeiffen / Harpffen“[118] sowie „Trommen / Pfeiffen / Geigen“.[119] Einzelne Beschreibungen lassen zudem musikalische Gattungen erkennen. So führt Hörnigks Beschreibung der Langenschwalbacher Sauerbrunnen und Bädern aus, dass „von andern Orthen her Instrumenten / Harpffen / Lauten / Geigen / etc.“ ins Bad gebracht wurden und sich die Badegäste „mit etlichen lieblichen musicalischen Stücklein als Paduanen / Intraden / Curanten / Balleten / Areen / Villanellen / etc.“ unterhalten ließen.[120]

6. Fazit

Die Bade- und Kurmusik der Frühen Neuzeit ist in gesellschaftliche Handlungsvollzüge eingebunden und befindet sich in diskursiven Referenzbeziehungen zur Lebenswelt. Es verbinden sich in ihr die funktional-pragmatische und die gestaltend-artifizielle Ebene, die gemeinsam ihre spezifische ästhetische Faktur ausmachen. Genau dadurch kann das Bad als Ort musikalischer Produktion, Distribution und Rezeption zum Reflexionsraum einer praxeologischen Ästhetik werden.[121]

116 Gottfried: Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch, S. 66.

117 Konkrete Instrumentalkompositionen mit Badeverweis sind indes erst im 18. Jahrhundert nachweisbar, wie etwa Georg Philipp Telemanns Pyrmonter Kurwoche: *Scherzi Melodichi, per divertimento di coloro, che prendono l'Acque minerali in Pirmonte*, darin „Ariette semplici e facili a Violino, Viola e Fondamento“ in Wochenzyklen angeordnet (1734).

118 Pantaleon: Wahrhafftige und fleissige Beschreibung, S. 55.

119 Pantaleon: Wahrhafftige und fleissige Beschreibung, S. 89.

120 Hörnigk: Langen Schwalbacher Saurbrunnen, S. 277.

121 Wie Fuhrmann festhält, ist ein musikalisches Werk immer „Resultat von Wirken [...] von menschlicher (und manchmal allzumenschlicher) Tätigkeit“; diese zugleich materielle und kulturelle Tätigkeit stelle den „oft vermissten Konnex zwischen komponierter Musik und dem Rest der Welt“ her (Fuhrmann 2018, S. 151).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Affligemensis: De musica = Affligemensis, Johannes: De musica cum tonario, hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus scriptorum de musica 1).

Agrippa: De incertitudine = Agrippa (von Nettesheim), Heinrich Cornelius: De incertitudine et vanitate scientiarum et artium (1530), in: Opera, Lyon o.O. [1600]; hg. mit Einleitung von Richard H. Popkin, 2 Bde, Hildesheim / New York 1970, Bd. 1, S. 1–318.

Anonymus: Amusements = Anonymus [Johann Heinrich Schütte zugeschrieben]: Amusements Des Eaux De Cleve, Oder Vergnügungen und Ergötzlichkeiten bey denen Wassern zu Cleve, Lemgo: Johann Heinrich Meyer 1748.

Anonymus: Um Gottes hülffreichen Seegen = Anonymus: Um Gottes hülffreichen Seegen und glücklichen Zuschlag bey Gebrauch des Heil-Bronnens, [...] in: Neu-entsprungener Heil-Gesundheit- und Wunder-Bronnen, [s. l.] 1677.

Bracciolini: Epistola = Bracciolini, Poggio Gian Francesco: Epistola ex balneis apud Thuregum, Baden im Aargau 1416, in: Lettere I, Lettere a Niccolò Niccoli, Kritische Ausgabe, hg. von Helene Harth, Florenz 1984 (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi), Brief Nr. 46, S. 128–135; deutsche Übersetzung [u.a.] Schweizer / Münzel 1980.

Buṭlān: Taqwīm = Buṭlān, Abū'l-Ḥasan al-Muḥtār ibn al-Ḥasan ibn 'Abdūn ibn Sa'-dūn ibn, Taqwīm aṣṣiḥḥa (dt.: Tabellarische Übersicht der Gesundheit), hg. und aus dem Lateinischen übers. von Michael Herr, Straßburg 1533.

Cerutti: Hausbuch = Cerutti Hausbuch: Tacuinumhandschrift der Familie Cerruti in Verona, Österreichische Nationalbibliothek Wien Cod. Vindob. S. N. 2644, Wien um 1390, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3506830&order=1&view=SINGLE (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

C: Große Heidelberger Liederhandschrift = Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848 (Zürich, um 1300 bis 1340). DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.2222 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Descartes: Musicae compendium = Descartes, René: Musicae compendium, Utrecht 1650.

Descartes: Passions de l'Ame = Descartes, René: Les Passions de l'Ame, Amsterdam 1650.

Deutscher Kalender, Augsburg, Blaubirer 1481 = Deutscher Kalender [Textbeginn: „Es spricht der Meyster Almansor“], M16008 und M16010/Hain 9732 und 9733; 80 Blätter mit 100 Holzschnitten, Augsburg: Johann Blaubirer, 1481. Exemplar der BSB Signatur: 4 Inc.c.a. 190 l. Projekt-ID: BSB-Ink K-4; https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00029544&pimage=5&v=150&nav=&l=de.

Eccard: Newe deutzsche Lieder = Johann Eccard: Newe deutzsche Lieder, Mühlhausen: Georg Hantzsch, 1578, Nr. 22.

Etschenreutter: Aller heilsamen Bäder = Etschenreutter, Gallus: Aller heilsamen Bäder und Brunnen Natur / krafft / tugendt / und würckung, so in Teutschlanden bekandt vnd erfahren, Straßburg: Johann Winter, 1571.

Eyn nyge Kalender = Anonymus: Eyn nyge Kalender recht holende, Lübeck: Steffen Arndes 1519.

Finck: Practica Musica = Finck, Hermann: Practica Musica, Wittenberg: Georg Rhau (Erben), 1556, Nachdruck Hildesheim 1971.

Fischart: Geschichtklitterung = Johann Fischart, gen. Mentzer: Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung, 1575, Das Acht Capitel; aus einem Kommersbuch: https://www.markomannenwiki.de/index.php?title=Man_sagt_wohl:_in_dem_Maien&redirect=no (letzter Zugriff: 15. Februar 2021);

Flötner: Wandbrunnen = Peter Flötner: Entwurf für einen Wandbrunnen (um 1530/40), Federzeichnung in Schwarz, grün, braun und blau aquarelliert, 37,8 × 30,9 cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident. Nr. KdZ 1263; http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=955422&viewType=detailView (Foto: Jörg P. Anders) (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Fontane: Brunnenpromenade = Fontane, Theodor: Brunnenpromenade, in: Sämtliche Werke, hg. von Walter Keitel, Bd. 20: Balladen und Gedichte, München 1962, S. 48 f.

Fries: Tractat = Fries, Lorenz (Laurentius Phrisius): Tractat der Wildbeder natuer / wirckung vnd eigentschafft […], Straßburg: Johann Grieniger, 1519.

Geiger: Fontigraphia = Geiger, Malachias: Fontigraphia oder BrůnnenBeschreibung deß Miraculosen Heilbronnens bey Benedictbeuren, München [?], o. Dr., 1636.

Geschichtsquellen = Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters, hg. von der Bayerische Akademie der Wissenschaften: http://www.geschichtsquellen.de (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Gohl: Gantz Generale Instruction = Gohl, Johann Daniel: Gantz Generale Instruction Von der Tugend und Gebrauch Des Freyenwalder Gesund=Brunnens. Im Trincken und Baden, Denen Brunnen-Gästen zur nöthigen Nachricht communiciret, Berlin: Johann Christoph Papen 1716.

Gottfried: Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gespräch = Gottfried, Desiderius: Pyrmontisches Curioses Brunnen-Gesprảch / Auß welchem die Brunnen-Gảste / bey langwảhrenden Stunden, daß Gemůthe ergetzen / ihre Morgen- und Abend-Andacht anstellen / und die Gebetsformulen nach ihrem Zustande haben kǒnnen, Lemgo: Joachim Heinrich Schmidt, 1687.

Hausbuch Schloss Wolfegg = https://de.wikipedia.org/wiki/Hausbuch_(Schloss_Wolfegg)#/media/Datei:Hausbuch_Wolfegg_18v_19r_Badehaus.jpg (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Hellmund: Thermographia Paraenetica = Hellmund, Egidius Günther: Thermographia Paraenetica: Oder nützliches Baad=Buch, Verlegt und zu finden im Waysen Buchladen zu Wißbaden, Wiesbaden 1731.

Hörnigk: Langen Schwalbacher Saurbrunnen = Hörnigk, Ludwig von: Langen Schwalbacher Saurbrunnen Und Bäder / Sampt deren Eygenschafft und rechtem Gebrauch, Mainz: Nicolaus Heyll 1658.

Jaser: Thermologia Wemdingana = Jaser, Johann Anton: Thermologia Wemdingana Oder Beschreibung Des Uhralt-berühmten Heil- und Gesund-Brunnens. Negst der Chur-Bayrischen Stadt Wembdingen / Das Wild-Bad genannt, Ellwangen: Anton Brunhauer 1737.

J. J. A. M. L. u. P.: Kurtze doch ausführliche Beschreibung = J. J. A. M. L. u. P.: Kurtze doch ausführliche Beschreibung von dem in Teutschland hochberühmten Kayser-Carls-Bad, Freyburg: Jean de Baigneur 1710.

Kircher: Neue Hall- und Thonkunst = Kircher, Athanasius: Neue Hall- und Thon-Kunst […], Ellwangen: Arnold Hayl 1684, S. 127

Kircher: Musurgia universalis = Kircher, Athanasius: Musurgia universalis, Schwäbisch-Hall: Johann Christoph Gräter, Johann Reinhard Laidig 1662.

Kolweck: Tractat = Kolweck, Johann: Tractat Von deß überauß Heylsamen / Weitberühmten / selbst warmen / Vnser Lieben Frawen Pfefersbad, Dillingen: Erhard Lochner 1631.

Monquetin: Thermologia Badauino-Austriaca = Monquetin, Peter Leonhard: Thermologia Badauino-Austriaca: Das ist: Kurtze jedoch warhaffte Beschreibung der Natur, Krafft, Eigenschaft und Gebrauch Deß Heylsamben Bad-Wassers zu Baden alhie in NiderOesterreich, Wien: Leonhard Christophorus Lochner 1686.

Muchheimin von Uri: Ein nüw Lied = Melchiora Muchheimin von Uri: Ein nüw Lied / in Badenfärten lustig zesingen / In der wyß / Es taget underm holen stein / Schynt uns der Mon darein. Getruckt im Jar 1617 [o.O.; o.Dr.; Zürich: Bodmer], Zentralbibliothek (ehem. Stadtbibliothek) Zürich, 18.2016,17 Rara, https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-35423 (letzter Zugriff: 01. Juli 2022)

Müller: Thermae Volccensteinenses = Müller, Gottfried: Thermae Volccensteinenses, Historice, Physice, Moraliter ac Theologice descriptae; Oder Historisch-Physikalische Beschreibung, auch Moral-Theologische Betrachtung Des Warmen Bades Unter Wolckenstein, Bey Joh. Jacob Wincklers seel. Wittib, Dresden und Leipzig 1721.

Murner: Ein andechtig geistliche Badenfart = Murner, Thomas: Ein andechtig geistliche Badenfart / des hochgelerten Herren Thomas mürner / der heiligen geschrifft doctor barfüser orden zu Straßburg in dem bad erdicht, gelert vnds vngelerten nutzlich zu bredigen vnd zu lesen, Straßburg: Hans Grüninger, 1514, hg. von Victor Michels, Karben 1997, Nachdr. der Ausg. Berlin / Leipzig 1927.

Neuß: Brunnenlieder = Neuß, Heinrich Georg: Brunnenlieder denen gottseel. Brunnen-Gåsten zu Pyrmont Zur Erbauung Und Christl. Zeit-Vertreib, [s.l.] 1706.

Pansa: Kurtze Beschreibung = Pansa, Martin: Kurtze Beschreibung Deß Carolsbades, Annenberg: Tobias Eckstein 1609.

Pantaleon: Wahrhafftige und fleissige Beschreibung = Pantaleon, Heinrich: Wahrhafftige und fleissige Beschreibung der Uralten Statt und Graveschafft Baden […], Basel: o. Dr. 1578.

Panzer: Annalen = Panzer, Georg Wolfgang: Annalen der ältern deutschen Litteratur oder Anzeige und Beschreibung derjenigen Bücher welche von Erfindung der Buchdruckerkunst bis MDXX in deutscher Sprache gedruckt worden sind, Nürnberg 1788.

Petrus de Eboli: De balneis Puteolanis = Petrus de Eboli: De balneis Puteolanis, 2 Bde., hg. von Pietro Migliorini, Mailand 1987 (Fontes Ambrosiani 77

Remmelin: Ferinae VVeltzheimenses = Remmelin, Johann: Ferinae VVeltzheimenses, Das ist / Gründliche erforschung / von Natur / Eigenschafften / und Gebrauch / Deß heilsamen Wildbrunnens zu Weltzen […], Augsburg: David Franck, 1619.

Rhumel: NYMPHOGRAPHIA = Rhumel, Johann Pharamund: NYMPHOGRAPHIA Das ist: Kurtze und Gründliche Beschreibung / deß heylsamen Wildbads der Hochlöblichen ReichsStatt Nürnberg […], Nürnberg [o. Dr.] 1632.

Scandello: Deudsche Lidlein = Scandello, Antonio: Nawe und lustige Weltliche Deudsche Liedlein, Dresden: Gimel Bergen 1578.

Schmuz: Newe Wunder beschreibung = Schmuz, Michael Raphael: Newe Wunder beschreibung des Wilt- und Waltbads zu Pfeffers, Neuburg: Johann Strasser 1665.

Schwedler: Der Gottseelige Bade-Gast = Schwedler, Johann Christoph: Der Gottseelige Bade-Gast […], Lauban: Augustin Vogel 1701.

Sebizius: Beschreibung = Sebizius, Melchior: Beschreibung Und Widerlegung / Etlicher Mißbråuche vnd Irrthumb / so biß anhero in dem Gebrauch der Saurbrunnen / vnd andern warmen vnd kalten Bådern […], Straßburg: Johann Philipp Mülbe 1647.

Senfl: Im Bad wöl' wir recht frölich sein = Ludwig Senfl: Im Bad wöl' wir recht frölich sein, in: Der dritte teyl, schöner, lieblicher, alter, und newer teutscher Liedlein nicht allein zu singen, sonder auch auff allerley Instrumenten zu brauchen, Nürnberg 1549; in: Georg Forster: Frische teutsche Liedlein, dritter Teil (1549), hg. von Kurt Gudewill / Horst Brunner, Wolfenbüttel / Zürich 1976 (Das Erbe deutscher Musik 61).

Simler: Teutsche Getichte = Simler, Johann Wilhelm: Teutscher Getichten die Vierte / von Ihme selbsten und auß hinterlassenen Schrifften um einen Viertheil vermehrt und verbesserte Ausfertigung, Zürich: Johann Wilhelm Simmler, Johann Rudolf Simmler [1648, 1653, 1663] 1688; http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11262491-1 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Telemann: Pyrmonter Kurwoche = Telemann, Georg Philipp: Pyrmonter Kurwoche 1734: Scherzi Melodichi, per divertimento di coloro, che prendono l'Acque minerali in Pirmonte, darin: „Ariette semplici e facili a Violino, Viola e Fondamento" in Wochenzyklen angeordnet, Kassel: Bärenreiter.

Tinctoris: Complexus effectuum = Tinctoris, Johannes: Complexus effectuum musices (um 1470/1480), in: Opera theoretica, hg. von Albert Seay, Rom 1975 (Corpus scriptorum de musica 22).

Tinctoris: Complexus = Tinctoris, Johannes: Complexus viginti effectuum nobilis artis musices, in: Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, hg. von Edmond de Coussemaker, Bd. 4, Paris 1876, Nachdruck Hildesheim 1963, Online-Edition, hg. für Thesaurus Musicarum Latinarum von Stephen E. Hayes / Peter M. Lefferts / Luminita Florea Aluas / Thomas J. Mathiesen, 1992, https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCOM2 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Wasserbach: Perpetuum Mobile = Wasserbach, Ernst Casimir: Perpetuum Mobile Pyrmontanum Æstivum, das ist / Wahre Abbildung Der Brunnen-Gesellschafft und des angenehmen Gekrůmmels und Gewůmmels / so bey dem Sauer-Brunnen zu Pyrmond in Westphalen Diesen Sommer der Apollo im Traum wahrgenommen, [s. l.] 1704.

Sekundärliteratur

Abert 1968 = Abert, Hermann: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums, 2. Aufl. mit einem Geleitwort von Heinrich Hüschen, unverändert. Nachdruck der 1. Aufl. Leipzig 1899, Tutzing 1968.

Alles 2008 = Alles, Gregory: Taufe. I. Religionsgeschichtlich, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, 8 Bde. und Registerband, hg. von Hans Dieter Betz, Bd. 8, Tübingen 2008, Sp. 50–52.

Amelung 1980 = Amelung, Peter: Zum Bilderschmuck der frühen Einblattkalender. Probleme um einen Augsburger Almanach auf das Jahr 1496 (GW 1513), in: Gutenberg-Jahrbuch 55 (1980), S. 235–245.

Avemarie 2008 = Avemarie, Friedrich: Taufe. II. Neues Testament, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, 8 Bde. und Registerband, hg. von Hans Dieter Betz, Bd. 8, Tübingen 2008, Sp. 52–59.

Bäumer 1903 = Bäumer, Eduard: Die Geschichte des Badewesens, Breslau 1903 (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin 7).

Bitz 1989 = Bitz, Martin: Badewesen in Südwestdeutschland 1550 bis 1840. Zum Wandel von Gesellschaft und Architektur, Idstein 1989 (Geschichtswissenschaftliche Beiträge 108).

Braun 1994/2016 = Braun, Joachim: Biblische Musikinstrumente, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Ausgabe, 29 Bde. in zwei Teilen, Register und Supplement, hg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008, Sachteil, Bd. 1, 1994, Sp. 1503–1537; in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12312 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Braunstein 1985 = Braunstein, Philippe: Approche de l'intimité. XI⇒V^e^–XVe siècle, in: Danielle Régnier-Bohler / Philippe Braunstein: Histoire de la vie privée, Bd. 2: De L'Europe féodale à la Renaissance, Paris 1985, S. 526–561.

Braunstein 1986 = Braunstein, Philippe: Dal bagno pubblico alla cura corporale private. Tracce per una storia sociale dell'intimo, in: Ricerche Storiche. Rivista semestrale del Centro Piombinese di Studi Storici 16 (1986), S. 523–534.

Brévart 1988 = Brévart, Francis B.: The German Volkskalender of the Fifteenth Century, in: Speculum 63 (1988), S. 312–342.

Brödner 1983 = Brödner, Erika: Die römischen Thermen und das antike Badewesen. Eine kulturhistorische Betrachtung, Darmstadt 1983.

Büchner, F. 1974 = Büchner, Frauke: Thomas Murner. Sein Kampf um die Kontinuität der kirchlichen Lehre und die Identität des Christenmenschen in den Jahren 1511–1522, Berlin 1974.

Büchner, R. 2014 = Büchner, Robert: Im städtischen Bad vor 500 Jahren. Badhaus, Bader und Badegäste im alten Tirol, Wien / Köln / Weimar 2014.

Cassirer 1931/1975 = Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1931), in: Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung 418), S. 17–35.

Curtius 1948 = Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948.

Douglas 1966/1985 = Douglas, Mary: Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, London / New York 1966 [dt. Ausgabe: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu, Berlin 1985].

Duerr 1988/1992 = Duerr, Hans Peter: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1: Nacktheit und Scham, Frankfurt a.M. 1988, 4. Aufl. 1992.

Elias 1939/1969 = Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Basel 1939, 2. Aufl. 1969.

Foucault 1967/2005 = Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper / Le corps utopique. Zwei Radiovorträge (1967), zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff, mit e. Nachwort von Daniel Defert, Frankfurt a.M. 2005.

Fürbeth 1995 = Fürbeth, Frank: Bibliographie der deutschen oder im deutschen Raum erschienenen Bäderschriften des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Würzburger medizinhistorische Mitteilungen 13 (1995), S. 217–252.

Fuhrmann 2014 = Fuhrmann, Wolfgang: „Englische" und irdische Musik im 15. Jahrhundert, in: Therese Bruggisser-Lanker (Hg.): Den Himmel öffnen. Bild, Raum und Klang in der mittelalterlichen Sakralkultur, Bern 2014, S. 85–132.

Fuhrmann 2018 = Fuhrmann, Wolfgang: Drei Dimensionen des Autonomie-Begriffs – und die Frage nach der Entstehung des musikalischen Kunstwerks, in: Nikolaus Urbanek / Melanie Wald-Fuhrmann (Hgg.): Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik, Stuttgart 2018, S. 139–156.

Geschichtsquellen = Geschichtsquellen des deutschen Mittelalters (Bayerische Akademie der Wissenschaften: http://www.geschichtsquellen.de/werk/3957, letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Gnilka 1961 = Gnilka, Joachim: Die essenischen Tauchbäder und die Johannestaufe, in: Revue de Qumrân 3 (1961), S. 185–207.

Gros 1996 = Gros, Pierre: L'architecture romaine du début du IIIe siècle av. J.C. à la fin du Haut-Empire, Bd. 1: Les monuments publics, Paris 1996.

Hammerstein 1959/2000 = Hammerstein, Reinhold: „Tuba intonet salutaris". Die Musik auf den süditalienischen Exultet-Rollen, in: Acta musicologica 31 (1959), S. 109–129; Neuausgabe in: Gunther Morche / Thomas Schipperges (Hgg.): Reinhold Hammerstein. Schriften, Bd. 2: Musik und Bild, Tutzing 2000, S. 93–134.

Hammerstein 1962/1990 = Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern 1962, 2., durchges. Aufl. 1990.

Heinz 1983 = Heinz, Werner: Römische Thermen. Badewesen und Badeluxus im Römischen Reich, München 1983 (Edition Antike Welt).

Kiening 2020 = Kiening, Christian: Poetik des Kalenders in der Zeit des frühen Buchdrucks. Studien und Texte, Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 9).

Koenen 2018 = Koenen, Klaus: Naaman. 3.2. Kunst, in: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, hg. von Michaela Bauks / Klaus Koenen / Stefan Alkier, 2018, https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/naaman/ch/d7c68c2dbfdf8a48d3a4a07a10997b54/#h8 (letzter Zugriff 4. Juli 2021).

Kremer 2012 = Kremer, Joachim: Der Garten als „vegetirende Musik". Musik und Theater in der Gartenkunst, in: Stefan Schweizer / Sascha Winter (Hgg.): Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Geschichte – Themen – Perspektiven, Regensburg 2012, S. 429–447.

Křížek 1990 = Křížek, Vladimir: Kulturgeschichte des Heilbades, Leipzig 1990.

Kümmel 1977 = Kümmel, Werner-Friedrich: Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800, Freiburg i.Br. / München 1977 (Freiburger Beiträge zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2).

Lins 1995 = Lins, Heinz Maria: Geschichte und Geschichten um Wasser – Ärzte – Bäder vom Altertum bis zum Mittelalter, Frankfurt a.M. 1995.

Loleit 2008 = Loleit, Simone: Wahrheit, Lüge, Fiktion. Das Bad in der deutschsprachigen Literatur des 16. Jahrhunderts, Bielefeld 2008.

Manderscheid 1988 = Manderscheid, Hubertus: Bibliographie zum römischen Badewesen unter besonderer Berücksichtigung der öffentlichen Thermen, Berlin 1988.

Martin 1906 = Martin, Alfred: Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen, nebst einem Beitrage zur Geschichte der deutschen Wasserheilkunde, Jena 1906.

Mauss 1936/1974 = Mauss, Marcel: Les techniques du corps, in: Journal de Psychologie 32 (1936), Neuausgabe in: Sociologie et Anthropolgie, Paris 1977, S. 365–386; deutsch: Die Techniken des Körpers, in: Ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person, München 1974, S. 197–220.

Mentzel 2013 = Mentzel, Jan-David: Körper und Welt. Albrecht Dürers *Männerbad* in neuer Deutung, in: Thomas Schauerte / Jürgen Müller (Hgg.): Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, Petersberg 2013, S. 58–73.

Mentzel 2015 = Mentzel, Jan-David: Zwischen Obszönität und Ideal. Überlegungen zu zwei Badedarstellungen der Beham-Brüder, in: Birgit Ulrike Münch / Jürgen Müller (Hgg.): Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550, Wiesbaden 2015 (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 14), S. 391–414.

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Ausgabe, 29 Bde. in zwei Teilen, Register und Supplement, hg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–2008; auch online: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, online veröffentlicht 206: https://www.mgg-online.com.

Münzel / Schweizer 1980 = Münzel, Uli / Schweizer, Hans Jörg: Baden im Spiegel seiner Gäste, in: Badener Neujahrsblätter 55 (1980), S. 41–50.

Pietschmann 2006 = Pietschmann, Klaus: Te Lutherum damnamus. Zum konfessionellen Ausdrucks- und Konfliktpotential in der Musik der Reformation, in: Peter Wollny: Musikgeschichte im Zeichen der Reformation: Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft, Beeskow 2006 (Jahrbuch / Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen), S. 23–33.

Probst 1971 = Probst, Irmgard: Die Balneologie des 16. Jahrhunderts im Spiegel der deutschen Badeschriften, Münster 1971 (Münstersche Beiträge zur Geschichte und Theorie der Medizin 4).

Rudolph 1982 = Rudolph, Gerhard: Zwei Beiträge zur Geschichte der Balneologie, darin: Die kulturgeschichtlichen und medizinischen Wurzeln des Bäderwesens, und: 100 Jahre wissenschaftliche Balneologie, Kassel 1982 (Schriftenreihe des Deutschen Bäderverbandes 45).

Şahin 2017 = Şahin, Murat: Waschen und Baden in den monotheistischen Weltreligionen, in: Herbert Willems (Hg.): Die Wasser der Gesellschaft. Zur Einführung in eine Soziologie des Trinkwassers, Wiesbaden 2017, S. 205–222.

Salmen 1994 = Salmen, Walter: Badlieder (mit 1 Melodiebeispiel und 1 Abbildung), in: Jahrbuch für Volksliedforschung 39 (1994), S. 13–19.

Salmen 1997 = Salmen, Walter: Beruf: Musiker. Verachtet, vergöttert, vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern, Kassel / Stuttgart 1997.

Salmen 1999 = Salmen, Walter: Brunnenmusik in nordböhmischen Bädern vor 1800, in: Hubert Unverricht (Hg.): Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas, Sinzig 1999, S. 97–102.

Salmen 2006 = Salmen, Walter: Gartenmusik. Musik, Tanz, Konversation im Freien, Hildesheim / Zürich / New York 2006.

Schober 2019 = Schober, Sarah-Maria: Gesellschaft im Exzess. Mediziner in Basel um 1600, Frankfurt a.M. / New York 2019 (Campus historische Studien 77).

Schipperges, H. 1985 = Schipperges, Heinrich: Der Garten der Gesundheit. Medizin im Mittelalter, München / Zürich 1985.

Schipperges, H. 2003 = Schipperges, Heinrich: Gesundheit und Gesellschaft. Ein historisch-kritisches Panorama, Berlin 2003 (Schriften der Mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 12).

Schipperges, Th. 2003 = Schipperges, Thomas: Vom leeren Schein der Musik. Paradoxa der „effectus musicae" in Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheims „Declamatio" „De incertitudine et vanitate scientarium et artium" (1530), in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 55 (2003), S. 205–226 [= Einleitung in: Schipperges, Thomas: Wider die Musik. Untersuchungen zur Entdeckung der Musikfeindschaft als Idee im sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert. Mit Rückblicken auf die Tradition der effectus musicae und Ausblicken zu ihrem Weiterwirken, Habilitationsschrift Heidelberg 2000 / Manuskript].

Schmid 1986 = Schmid, Thomas A.: Der Complexus effectuum musices des Johannes Tinctoris, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 10 (1986), S. 121–160.

Schmidt-Beste 1999/2016 = Schmidt-Beste, Thomas: Agrippa (von Nettesheim), Heinrich Cornelius, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearb. Ausg., 26 Bde. in zwei Teilen, Register und Supplement, hg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1994–2008, Personenteil, Bd. 1, 1999, Sp. 229 f.; MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17482 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Schmitt 1995/2003 = Schmitt, Wolfram: Res naturales / Res non naturales, in: Lexikon des Mittelalters, hg. von Norbert Angermann / Robert Auty / Robert-Henri Bautier, 10 Bde., München / Zürich 1980–1999 [Studienausgabe Stuttgart / Weimar 1999], Bd. 7: Planudes bis Stadt (Rus'), München 1995, Nachdruck 2003, Sp. 750–752.

Schweizer 2016 = Schweizer, Hans Jörg: Über die Bäder zu Baden. Ein Brief von Poggio Bracciolini aus Baden im Mai 1416, in: Badener Neujahrsblätter 91 (2016), S. 118–131.

Squatriti 1998 = Squatriti, Paolo: Water and Society in Early Medieval Italy. AD 400–1000, Cambridge 1998.

Storch 2014a = Storch, Christian: Musik und Theater in der Badekultur um 1800. Das Comödienhaus in Bad Liebenstein, in: Die Musikforschung 67 (2014), S. 154–175.

Storch 2014b = Storch, Christian: Vom Comödienhaus zum KurTheater. Das Theater in Bad Liebenstein von 1800 bis heute, Köln / Weimar / Wien 2014.

Storch 2015 = Storch, Christian: Georg II. und das Theater in Bad Liebenstein zwischen Kurbetrieb und dramaturgischem Anspruch, in: Maren Goltz / Werner Greiling / Johannes Mötsch (Hgg.): Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914). Kultur als Behauptungsstrategie?, Köln 2015 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Kleine Reihe 46), S. 357–380.

Vassallo 1992 = Vassallo, Giovanna Ventrone: Bagno, in: Enciclopedia dell' Arte Medievale, 11 Bde., hg. von Angiola Maria Romanini, Bd. 3: Backovo – Buonamico, Rom 1992, https://www.treccani.it/enciclopedia/bagno_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Walter / Jaschinski / Winternitz 1995/2016 = Walter, Michael / Jaschinski, Andreas / Winternitz, Emanuel: Engelsmusik – Teufelsmusik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Ausgabe, in zwei Teilen, Register und Supplement, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel / Stuttgart 1994–2008, Sachteil, Bd. 3: Engelberg – Hamburg, Kassel 1995, Sp. 8–27; MGG online, hg. von

Laurenz Lütteken, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14495 (letzter Zugriff: 15. Februar 2021).

Warburg 1908/1932 = Warburg, Aby: Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519 (1908), in: Gertrud Bing (Hg.): Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike, Bd. 2, Leipzig / Berlin 1932, S. 483–486.

Wolkenhauer 2011 = Wolkenhauer, Anja: Sonne und Mond, Kalender und Uhr. Studien zur Darstellung und poetischen Reflexion der Zeitordnung in der römischen Literatur, Berlin / Boston 2011.

Zinner 1925 = Zinner, Ernst: Verzeichnis der astronomischen Handschriften des deutschen Kulturgebietes, München 1925.

Zinner 1952 = Zinner, Ernst: Der deutsche Volkskalender des 15. Jahrhunderts, in: Berichte der naturforschenden Gesellschaft Bamberg 33 (1952), S. 46–50.

Barbara Stollberg-Rilinger

Ars militaris. Kriegskunst als ästhetische Praxis im 18. Jahrhundert

Abstract

The armies of the late 17th and 18th centuries can be understood as an ‚aesthetic figure of reflection‘ in the sense of the CRC. They were hybrid, mobile collective bodies, living machines, that consisted of a perfect interplay of people and arms. The material – human bodies and equipment – was shaped into a geometric figuration on the basis of a very sophisticated and explicit knowledge of form and rules, resulting in perfectly symmetrical and synchronous movement that could be controlled from the outside, similar to courtly ballets or ceremonies. The military became an object of artistic perfection – an ideal that, however, proved to be a hindrance on the battlefield. My thesis is that the inherent logic of design, which primarily followed the rules of geometry, tended to displace and dominate the pragmatic-instrumental military logic, according to which an army serves to fight a battle. I attempt to show that this was taken to the extreme in the case of the so-called ‚soldier king‘ Frederick William I.

Keywords

Art of War, Frederick William I, Geometry, Military, Prussia, Representation

1. Die Armee als ‚ästhetische Reflexionsfigur‘?

Ist die ‚Kriegskunst‘ eine ästhetische Praxis? Ist eine Armee eine ästhetische Reflexionsfigur? Der Tübinger SFB 1391 thematisiert ästhetische Praktiken im Kontext ganz anderer als ästhetischer Anliegen und bedient sich dazu eines möglichst weiten heuristischen Ästhetikbegriffs.[1] Ästhetische Praxis im weitesten Sinne meint danach den schöpferischen Umgang mit Material auf der Grundlage eines bestimmten Form- und Gestaltungswissens. Analysiert werden soll die Wechselwirkung zwischen technisch-artistischer Eigenlogik und pragmatischer Alltagslogik, zwischen Autonomie und Heteronomie des Gestaltens und der Funktion. Das Gestalten soll dabei in einer praxeologischen Perspektive betrachtet werden. Das lässt sich so verstehen, dass der ästhetische Gegenstand immer zugleich als materielles Produkt und als konkrete körperliche Praxis, als hergestelltes Werk und als Herstellungsprozess betrachtet werden kann – entsprechend

1 Siehe zum Forschungsprogramm des SFB 1391 *Andere Ästhetik* den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, zur ästhetischen Reflexionsfigur S. 29–31.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-005

dem praxeologischen Ansatz in der Geschichtswissenschaft, die mit diesem Konzept vor allem soziale und politische Konfigurationen analysiert.[2] Schon Norbert Elias hat in diesem Sinne, als noch niemand von Praxeologie sprach, den Tanz als Beispiel für eine soziale ‚Figuration' angeführt, die zugleich als Objekt und als Vorgang erscheint, anders gesagt: ein Gegenstand, der im praktischen Vollzug – performativ – entsteht und nur im Vollzug überhaupt existiert.[3] Es geht also um strukturelle Muster, die sich in und durch körperliche Praxis bilden, und zwar dadurch, dass man (meistens impliziten und informellen, manchmal aber auch expliziten und formalisierten) Regeln folgt.[4]

Eine ‚ästhetische Reflexionsfigur' soll eine Figuration sein, in der sich die Wechselwirkung von Autonomie des Gestaltens und Heteronomie der Funktion manifestiert. Was ich hier als eine solche ästhetische Reflexionsfigur ins Spiel bringen möchte, sind die Armeen des späten 17. und des 18. Jahrhunderts: hybride, bewegliche Kollektivkörper, lebendige Maschinen, die im perfekten Zusammenspiel von Menschen und Waffen bestehen. Das Material – Menschenkörper und Ausrüstung – wurde anhand eines sehr ausgefeilten und expliziten Form- und Regelwissens zu einer geometrischen Figuration gestaltet, die in der perfekt symmetrischen und synchronen, von außen steuerbaren Bewegung besteht. Die Armee als lebendige Maschine existiert nur performativ, im regelgeleiteten körperlichen Vollzug selbst. Meine These ist: Die Eigenlogik des Gestaltens, die vor allem den Regeln der Geometrie folgte, verdrängte und dominierte mit der Zeit tendenziell die pragmatisch-instrumentelle militärische Logik, wonach eine Armee dazu dient, eine Schlacht zu schlagen. Im Falle des sogenannten ‚Soldatenkönigs' Friedrich Wilhelm I. wurde das ins äußerste Extrem getrieben.

Um das zu zeigen, möchte ich im Folgenden erstens kurz skizzieren, wo die ‚Kriegskunst', *ars militaris*, im begrifflichen Koordinatensystem der Zeit zwischen Handeln, Herstellen und Wissen angesiedelt war. Zweitens gehe ich auf die doppelte Rolle der Geometrie ein, die sowohl Methode des Wissens und Herstellens als auch Maßstab des Schönen war, bevor ich drittens die Armee Friedrich Wilhelms I. als Objekt von zweierlei ästhetischen Praktiken beschreibe: als Gegenstand des Herstellens und als Gegenstand des Sammelns und Ausstellens. Das Beispiel des Soldatenkönigs kann man in dieser Hinsicht als ‚außergewöhnlich Normales' ansehen: als Extremfall, anhand dessen sich aber auch der Normal- oder Durchschnittsfall besser erkennen lässt.

2 Die Literatur dazu ist mittlerweile kaum noch überschaubar. Vgl. für die Geschichtswissenschaft etwa Brendecke 2015; Haasis / Rieske 2015; Bevir / Rhodes 2010. Die Verwandtschaft des praxeologischen und des performativen Ansatzes liegt auf der Hand; vgl. etwa Martschukat / Patzold 2003; Fischer-Lichte / Wulf 2004.

3 Elias 1976, S. LXVIII f.

4 In diesem Sinne schreibt übrigens Zedlers Universallexikon: „Kunst heißt zuweilen auch das durch Kunst zuwegen gebrachte Werck selbst“: Zedler: Universal-Lexicon, Sp. 2141; vgl. Rogg / Nowosadtko 2008, S. 13.

2. *Ars militaris* im System der Disziplinen

Wo hatte die ‚Kriegs-Kunst' im begrifflichen Koordinatensystem der Zeit um 1700 zwischen Handeln, Herstellen und Wissen ihren Ort? Zedlers *Universal-Lexicon*, wie immer das erste Auskunftsmittel in solchen Fragen, schreibt unter dem Lemma „Kriegs-Kunst" (1737), unter ‚Kunst' bzw. ‚Künsten' verstehe man nichts anderes als „gewisse Reflexiones und Observationes, so sich Anfangs auf die Erfahrung gegründet, deren Grund man hernach untersuchet, nachdem man sie in gewisse Regeln verfasset, daraus hernach Folgerungen gezogen worden".[5] Ähnlich argumentiert Diderot in der *Encyclopédie*, der es bekanntlich um die Aufwertung der *ars* gegenüber der *scientia* ebenso wie der *artes mechanicae* gegenüber den *artes liberales* ging. Dort heißt es im zentralen Artikel *Art*, der ausdrücklich *artes liberales* und *artes mechanicae* einschließlich des *art militaire* umfasst, jede Kunst habe ihre Theorie und ihre Praxis („Tout art a sa spéculation et sa pratique"). Erstere sei die abstrakte, nicht-operative Kenntnis der Regeln („connaissance inopérative des regles"), letztere der habituelle, nicht reflektierte Gebrauch dieser Regeln („usage habituel et non réfléchi des mêmes règles"); beides müsse stets zusammenkommen. Diderot definiert *art* im Unterschied zu *science*: „Si l'object s'exécute, la collection et la disposition technique des regles selon lesquelles il s'exécute, s'appelle art." Das Ziel jeder Kunst, so auch der Kriegskunst, *art militaire*, bestehe darin, „d'imprimer certaines formes déterminées sur une base donnée par la nature".[6] Die *artes mechanicae*, so hieß es nun, stünden genau in der Mitte zwischen dem Handwerk und der Wissenschaft. Im Handwerk ging es um mündliches Erfahrungs- und Handlungswissen, in der Wissenschaft um abstraktes, generalisierbares, schriftlich tradiertes Gelehrtenwissen.

Die Enzyklopädisten brachten auf den Punkt, was sich seit dem 15. Jahrhundert abgezeichnet hatte, nämlich die epistemische und soziale Aufwertung des handwerklichen Herstellens. Traditionell waren die *artes mechanicae* den *artes liberales* deutlich untergeordnet gewesen, sie galten als *artes serviles*, weil sie der Daseinsvorsorge, dem zum Leben Notwendigen dienten und weil sie Sache des dritten Standes, des gemeinen Volkes, waren.[7] Das änderte sich tendenziell, als die sensationellen technischen Erfindungen der Renaissance, von der Optik über den Maschinenbau und die Navigation bis zur Waffentechnik, den Wohlstand und das soziale Ansehen derer förderten, die sich ihnen widmeten. Immer mehr Disziplinen wurden zu den *artes mechanicae* gezählt: vom Gartenbau über die Uhrmacherkunst bis hin selbst zur Politik. Die soziale Aufwertung beruhte nicht zuletzt auf der epistemischen Aufwertung, die darin bestand, dass man

5 Zedler: Universal-Lexicon, Sp. 1916.

6 Diderot: Art.

7 Krafft 1999; Leng 2002; Leng 2008. Raimundus Lullus verbindet die verschiedenen Tätigkeitsformen Kriegführen, Handeln und Herstellen mit den Ständen *milites, mercatores, populus*. Hugo von Sankt Victor dagegen zählt im *Didascalicon* um 1130 neben der *architectura* u.a. auch die *ars theatrica* (Ritterspiele) zu den *artes mechanicae*.



Abb. 1. Hendrick Goltzius (1558–1617): *Ars et Usus*, 1582, Kupferstich, 198 × 138 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.091.

explizite schriftliche Regeln der Kunst (*ars*) formulierte, die die bloße praktische Gewohnheit (*usus*) anleiteten, wie es Hendrick Goltzius 1582 allegorisch ins Bild gesetzt hat (Abb. 1). Was sich in dieser Allegorie spiegelt, ist die geradezu explosionsartige Vermehrung von Regelhandbüchern für alle Felder der menschlichen Praxis, vom Kochrezept bis zur Fortifikationskunst, die das bis dahin implizite, praktische Herstellungswissen verbalisierte und in schriftliche, explizite Regeln verwandelte.[8] Auch erste Handbücher der *ars belli* tauchten um 1500 bereits auf.

3. Die Geometrie als Methode und als ästhetisches Gestaltungsprinzip

Das verbindende Element zwischen Kopf und Hand, also das, was das Herstellen theoriefähig machte, war die Mathematik bzw. die Geometrie. Auch Diderot betont, dass deren Beherrschung für die meisten Künste unerlässlich sei – ja die akademische Geometrie sei geradezu simpel im Vergleich zur jeweiligen ‚Geometrie der Werkstatt' („géometrie de la boutique").[9] Intellektuelle und experimentelle Geometrie ergänzten einander und seien durch ihr unerhört fruchtbares Zusammenwirken gemeinsam für die immensen technischen Fortschritte der letzten Jahrhunderte verantwortlich. Als Beispiele nennt er Druckkunst, Schiffbau und nicht zuletzt die Kriegskunst.[10] Unter diese fielen aber nicht nur die Artefakte der Artillerieingenieure und Festungsbaumeister. Auch die militärische Taktik gehorchte den Regeln der herstellenden Künste, weil die Menschen hier gemeinsam mit den Waffen als Material, als Objekte der technischen Gestaltung aufgefasst und behandelt wurden. Dadurch verwandelte sich der Charakter der Kriegskunst: von der *actio*, der strategischen Kunst des genialen Feldherrn, mit der Fortuna umzugehen, zur *factio*, zur technisch-planenden Konstruktion, man könnte auch sagen: vom virtuosen Umgang mit Kontingenz zum möglichst vollständigen Ausschluss von Kontingenz.[11]

Die Geometrie war nicht nur die Methode, die die *artes mechanicae* veredelt und zu den rasanten zivilisatorischen Fortschritten in Festungsbau, Navigationskunst und Waffentechnik geführt hatte. Sie war nicht nur wissenschaftliche Methode, sondern

8 Daston 2022; Stichweh 1984, S. 177.

9 Diderot: Art.

10 Diderot: Art (*De la Géometrie des Arts*). Bereits Christian Wolff definiert *Technica* oder *Technologia* als Wissenschaft von der Kunst. Kunst ist die Fertigkeit des Menschen, „theils durch die Kräffte seiner Seelen, theils durch Kräfte des Leibes ein Ding ausser ihm zur Würcklichkeit zu bringen, was ohne ihn seine Würcklichkeit nicht erreichen würde". Den Künstlern selbst seien die Regeln, die sie dabei in Übung bringen, oft unbekannt; die Wissenschaft der Technologie solle sie explizit machen (Buschmann 1999, S. 26 f.).

11 Vgl. die Unterscheidung von Handeln und Herstellen in Anlehnung an die aristotelische Unterscheidung von *actio* und *factio* bei Arendt 2002.

auch ästhetisches Gestaltungsprinzip. Die Geometrie, das ist der springende Punkt, verbürgte Theoriefähigkeit und vollkommene Schönheit zugleich, und zwar deshalb, weil sie das Gestaltungsprinzip der göttlichen Schöpfung war – „ebenso ewig wie der Geist Gottes selbst", denn sie stellte ja den Menschen die Muster zur Verfügung, nach denen Gott die Welt erschaffen hatte, so Johannes Kepler.[12] Die Geometrie versprach Schönheit und Harmonie nicht nur im Himmel, sondern auch auf Erden, sie enthielt die Regeln zur Stiftung von Ordnung im allgegenwärtigen Chaos, nicht zuletzt in der Politik. Auf die Geometrie gründete ja auch Hobbes seine neue politische Wissenschaft, die vom Konfessionsstreit unabhängig war und absolute Gewissheit versprach.[13] Nach der vielzitierten Formulierung im *Leviathan* II,20 „imitieren die Menschen die Kunst, durch die Gott die Welt regiert, indem sie den Staat erschaffen, der nichts anderes ist als ein künstlicher Mensch" – und zwar nach sicheren, unfehlbaren Regeln „wie in der Arithmetik oder Geometrie".[14] Als Produkt menschlicher Konstruktion erschien der Staat nicht weniger berechenbar als eine geometrische Figur oder ein Uhrwerk.

Der *mos geometricus* herrschte nicht nur in der politischen Theorie, sondern überall: in Architektur und Gartenbau, Musik und Tanz, Fecht- und Reitkunst, im Hofzeremoniell[15] und nicht zuletzt im Militär (Abb. 2).[16] Im Bereich des Festungsbaus liegt auf der Hand, dass die Geometrie eine so zentrale Rolle spielte: Mathematiker, Festungsingenieure und gelehrte Laien konstruierten aus den Grundfiguren Kreis und Rechteck immer kompliziertere Fortifikationsanlagen und überboten sich darin, Werke von vollkommener Schönheit und Symmetrie zu schaffen.[17] Doch auch hier überlagerte die Logik der Gestaltung die praktische Funktionalität, was schon daran ersichtlich ist, dass die verschiedenen ‚Idealmanieren' oft nur auf dem Papier, in höchst aufwendigen Druckwerken, ausgeführt wurden.

Aber auch für die Armeen selbst gilt, dass sie den theoretischen und zugleich ästhetischen Maßstäben der Geometrie unterworfen wurden. Das wiederum rückte die Kriegskunst in allernächste Verwandtschaft zum Hofzeremoniell, das durch die Geometrie ebenfalls um 1700 zu einer ‚Wissenschaft', *scientia*, geadelt wurde (Abb. 3).

12 Kepler: Harmonices Mundi Libri, S. 304, vgl. S. 146.

13 Röd 1970.

14 Hobbes: Leviathan, S. 195 f.: „Nature, the art whereby God hath made and governs the world, is by the art of man, as in many other things, so in this also imitated, that it can make an artificial animal, for by art is created that great Leviathan called a Commonwealth, or State, in Latin Civitas, which is but an artificial man." „The skill of making, and maintaining commonwealth, consisteth in certain rules, as doth arithmetic and geometry."

15 Beispiele bei Mulryne 2004.

16 So bereits Eichberg 1977; Kleinschmidt 1989; ferner Bröckling 1997; Preisendörfer 2000; Luh 2004; Sikora 2008; Birk 2012; Füssel 2019; knapper Überblick bei Schönauer / Hohrath 2019.

17 Grundlegend Duffy 1985.



Abb. 2. Unbekannter Künstler: Athene, Göttin des Krieges und der (mechanischen) Künste, Kupferstich, in: Hanns Friedrich von Fleming: *Der vollkommene teutsche Soldat* […], Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, ETH Zürich, Sign.: Rar 9315.

In beiden Fällen ging es um Choreographie, um die performative Herstellung von Ordnung und Harmonie durch exakt bemessene Bewegung im Raum; in beiden Fällen ging es um zentrale Steuerung und Beherrschung von Kontingenz durch präzise Inszenierung. Ein Klassiker der barocken Militärwissenschaft, Hanns Friedrich Fleming, hielt den Krieg geradezu für eine Triebfeder der allgemeinen zeremoniellen Verhaltensnormierung, auf die die Zeitgenossen so stolz waren.

> Das Ceremoniel-Wesen ist zu unsern Zeiten auf das höchste gestiegen; der Krieg selbst hat einen sehr großen Antheil davon. Es äussert sich das Krieges Ceremoniel gar deutlich bey […] Formirung der Bataillen, Passagen, Gefangennehmung, […] Krieges Ankündigung, Attaquen und Bestürmung, Aufforderung und Capitulation und Übergabe der Vestungen, sonderlich aber bey Krieges Exercitiis und allerley andern Actionen.[18]

18 Fleming: Der Teutsche Soldat, S. 94; vgl. Füssel 2019.



Abb. 3. Georg Paul Busch: Zeremoniell und Geometrie, Kupferstich, in: Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren [...], Berlin: Johann Andreas Rüdiger, 1733, Frontispiz, München, Bayerische Staatsbibliothek, Sign.: J.publ.e. 372 b.

Wohlgemerkt: Nicht nur die Präliminarien, nicht nur die Manöver, sondern auch die Attacken und die Bestürmung der Festungen, also die Gewalthandlungen selbst, galten als zeremonielles, geometrisch geordnetes Geschehen. Aus heutiger Sicht erscheint das grotesk, denn gerade der Krieg ist ja der Inbegriff von Chaos, Gewalt und Unberechenbarkeit. Aber dass man den Krieg als perfekt zeremoniell durchchoreographiertes *theatrum belli*, als Tanz oder als Gesellschaftsspiel betrachten konnte, zeigt, dass er im Rahmen standesspezifischer Regeln geführt wurde, die man in der europäischen Fürstengesellschaft unabhängig von den schnell wechselnden Allianzen und Feindschaften prinzipiell miteinander teilte.

4. Die Armee als Objekt ästhetischer Praxis, 1: Herstellen

Aus der Notwendigkeit, sich gegen das spanische Heer zu verteidigen, hatten die Grafen von Nassau-Oranien als Feldherren der aufständischen Niederlande um 1600 eine neue

Form der militärischen Disziplin eingeführt.[19] Um die Fußtruppen beweglicher und den extrem umständlichen Gebrauch der Schusswaffen effizienter zu machen, zerlegten sie die Bewegungen der Soldaten in kleinste Einheiten, die auf entsprechenden Befehl exakt gleichförmig auszuführen waren. Die Bewegungsfähigkeit des ganzen Truppenkörpers sollte erhöht werden, indem man die Bewegungsfähigkeit des einzelnen Kämpfers einschränkte.[20] Anleitungsbücher bildeten die einzelnen Bewegungselemente in aller Genauigkeit ab, so dass sie präzise einstudiert werden konnten (Abb. 4).

Die Festlegung jedes einzelnen Handgriffs beim Laden und Schießen sorgte dafür, dass in regelmäßigem Rhythmus in geordneten Salven gefeuert werden konnte. Die einzelnen Soldaten wurden präzise in Reih und Glied angeordnet und ihre Bewegungen exakt so miteinander synchronisiert, dass sie auf Kommando in alle Richtungen bewegt werden konnten. Durch perfekten „Drill" – der Begriff war ebenfalls neu – sollte die Truppe in einen flexibel steuerbaren künstlichen Körper verwandelt werden, dessen Bewegungen in der Schlacht ebenso präzise funktionierten wie beim Exerzieren im Lager. Die Soldaten sollten nicht individuell auf den Feind, sondern kollektiv auf Befehle reagieren. Persönliche Tapferkeit und heroischer Einzelkampf sollten überflüssig werden. Für die so gedrillten Truppen findet sich in den Quellen der ästhetische Begriff der „Zierlichkeit" (*elegantia*).[21] Tatsächlich erhöhte dieser neuartige Drill zweifellos die zentrale Steuerbarkeit der militärischen Operationen und sorgte für die Überlegenheit der niederländischen Truppen gegen die Spanier ebenso wie für die Erfolge der schwedischen Truppen im Dreißigjährigen Krieg. Die Oranische Heeresreform war eine taktische, aber auch eine militärästhetische Revolution.

Als nach dem Dreißigjährigen Krieg die Heere in Europa ‚stehenblieben', wurde diese Methode immer weiter vervollkommnet und verfeinert – am perfektesten bekanntlich in Brandenburg-Preußen unter dem Soldatenkönig, der sich seinerseits an dem Regelwerk des von ihm bewunderten Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau von 1704 orientierte.[22] Friedrich Wilhelm verstieß allerdings dadurch gegen die aristokratischen Standesnormen seiner Zeit, dass er zum einen selbst der erste Exerziermeister seiner Armee war – was sonst den Unteroffizieren überlassen blieb –, und zum anderen vor

19 Vgl. Anm. 16; Kriegsbuch des Grafen; ferner die ältere Literatur: Jähns 1890; Jany 1967; Delbrück 1920.

20 Kleinschmidt 1989, S. 146 f.

21 Kleinschmidt 1989, S. 146 f.

22 Das erste Exerzierreglement stammte von Markgraf Philipp Wilhelm von Brandenburg-Schwedt (1702); vgl. Jany 1967, S. 557; Hinrichs 1941, S. 345, 360–362. Rohrschneider 2008 weist auf den grundlegenden Unterschied zwischen der *disciplina* bei den Oraniern einerseits und dem preußischen Drill andererseits hin. Disziplin im Sinne der Oranier war eine moralische Kategorie, nämlich „Selbstzucht" im Sinne der Stoa und Justus Lipsius', während der preußische Drill unter permanenter Gewaltdrohung vollzogen wurde und in der Automatisierung körperlicher Vollzüge durch Habitualisierung bestand.

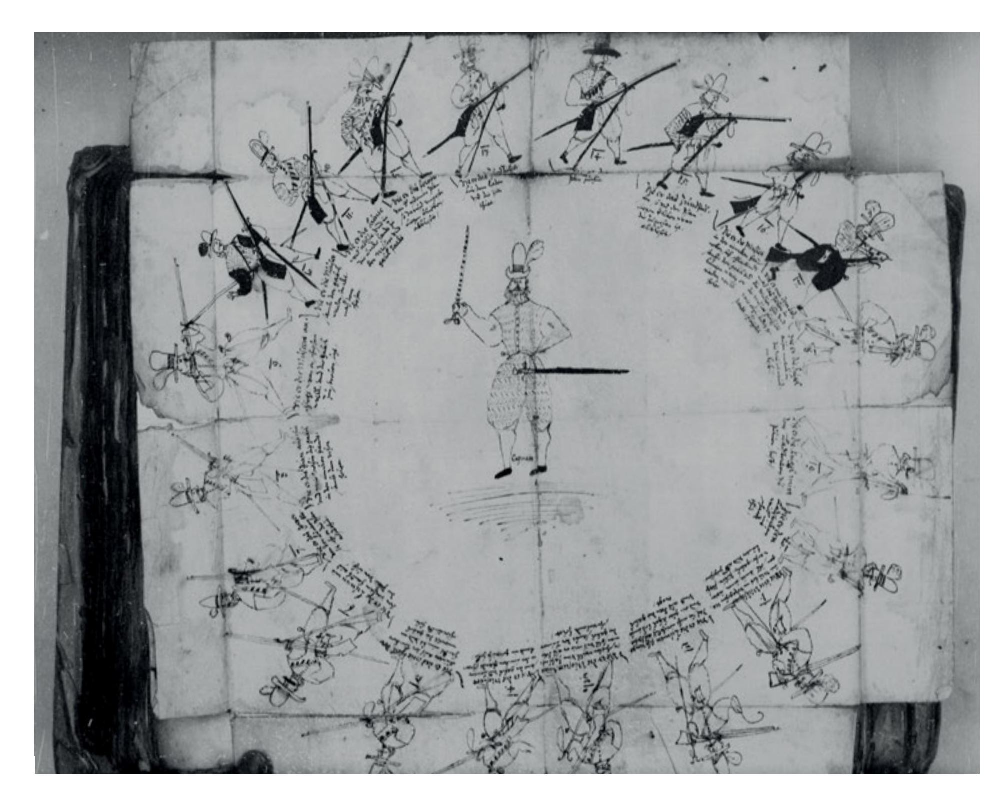


Abb. 4. Standardisierter Bewegungsablauf zum Laden eines Gewehrs, Federzeichnung, in: Kriegswissenschaftliche Papiere des Grafen Johann VII. von Nassau-Siegen, Bd. 3 (im Original: Tomus 1 und 2), fol. 155^{v}–156^{r}, Wiesbaden, Hessisches Hauptstaatsarchiv (Altes Dillenburger Archiv), Sign.: HHStAW Bestand 171 Nr. K 923.

allem dadurch, dass er – mit einer Ausnahme zu Anfang seiner Regierung – gar keine Kriege damit führte. Aber grundsätzlich befand er sich mit seinen perfekt gedrillten Truppen in Einklang bzw. im Wettbewerb mit den anderen europäischen Potentaten, wie etwa das Prachthandbuch *Der vollkommene Teutsche Soldat* zeigt (Abb. 5–8).

In den preußischen Militärreglements vom Anfang des 18. Jahrhunderts lässt sich die zunehmende Geometrisierung und Ästhetisierung der Armee – genauer gesagt: der Infanterie – sehr gut nachvollziehen. Die Infanterie-Reglements des Soldatenkönigs (1714, 1718 und 1726) wuchsen im Umfang stetig an, von zuerst 246 auf zuletzt 642 Seiten, und das, obwohl 1726 alle ökonomisch-logistischen Themen ausgegliedert und in einem Extra-Handbuch behandelt wurden. Die Reglements enthielten Beschreibungen von nicht zu überbietender Kleinteiligkeit und Genauigkeit: für die Zusammensetzung, die Aufstellungen und Bewegungen der verschiedenen Truppenteile, also das Rangieren, Marschieren, Kehrtwenden vom einzelnen Zug bis zum ganzen Regiment,

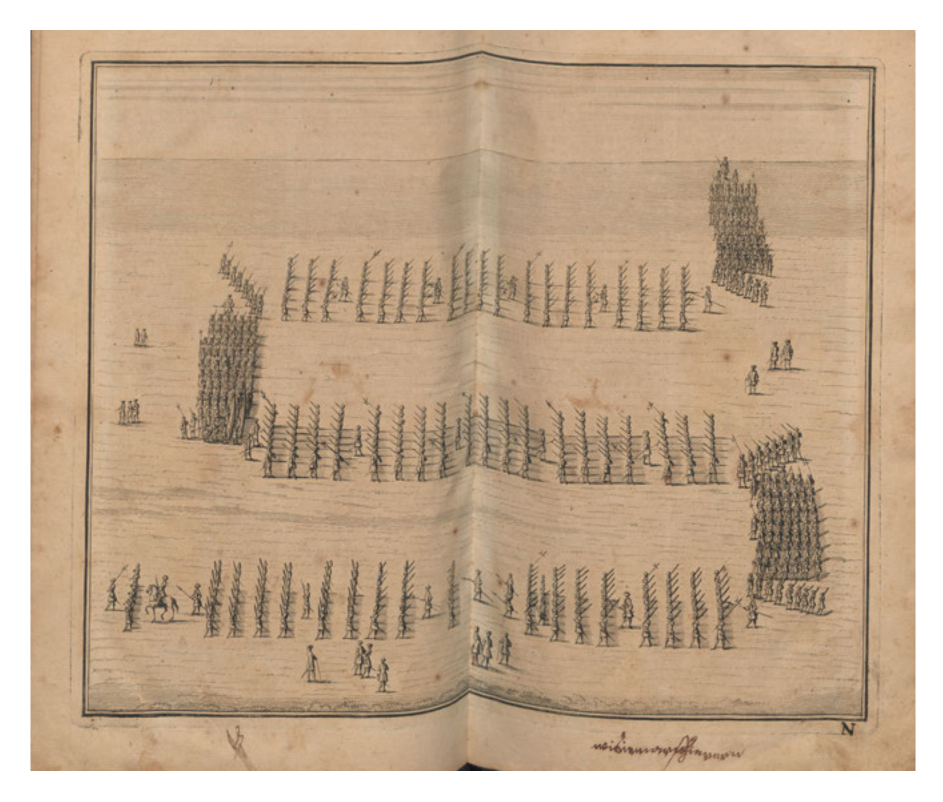


Abb. 5. Unbekannter Künstler: Truppen-Evolutionen, in: Hanns Friedrich von Fleming: Der vollkommene teutsche Soldat [...], Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, Dritter Teil, Neuntes Kapitel, ETH Zürich, Sign.: Rar 9315.

für die Handhabung des Gewehrs, das Laden und Feuern in wechselnden Konstellationen, im Stehen und im Gehen. Darüber hinaus enthielten die Reglements genaue Bestimmungen zu Ausrüstung, Ausbildung und Disziplin, zum Leben im Feldlager und in der Garnison, vom Fahneneid bis zur Beisetzung Verstorbener.

Zunächst ging es darum, das „Material" abzurichten, die „plastische Masse" in eine „feste Form" zu bringen – eine Metaphorik, die auch die preußisch-deutschen Historiker des 19. und 20. Jahrhunderts schätzten.[23] Dazu galt es die menschlichen und nicht-menschlichen Einzelelemente, aus denen sich der Kollektivkörper formierte, in ihrer äußeren Erscheinung zu standardisieren: nicht nur durch Form und Farbe der Uniformierung, sondern auch durch die Auswahl der Rekruten nach Größe und Schönheit des Gesichts und vor allem durch die Dressur ihrer Haltung und Bewegung. Da hieß es zum Beispiel:

23 Droysen 1869, S. 17; Hinrichs 1964, S. 131 f.; Delbrück 1920, S. 292 f. für viele andere.

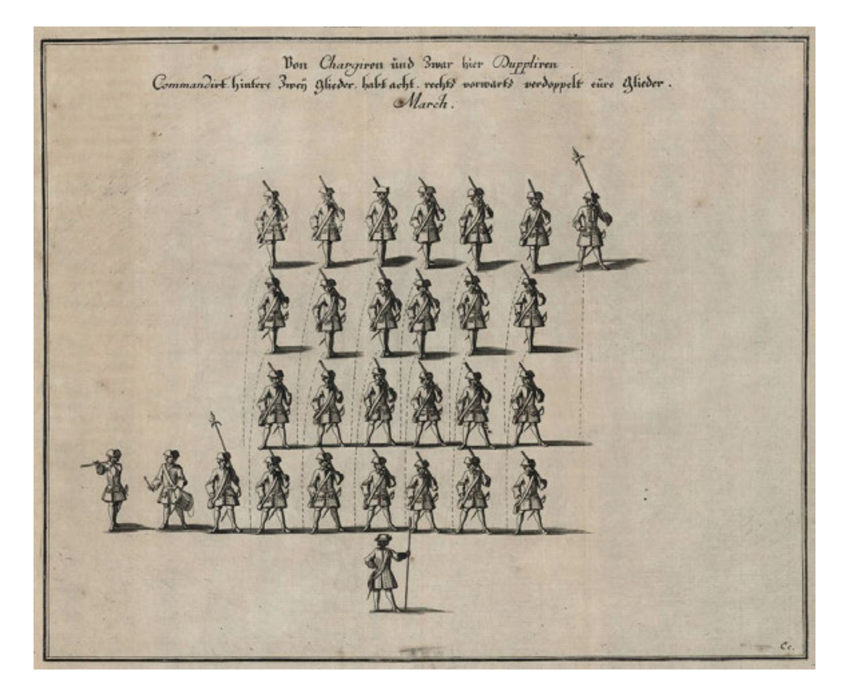


Abb. 6. Unbekannter Künstler: Chargieren, in: Hanns Friedrich von Fleming: Der vollkommene teutsche Soldat [...], Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, Dritter Teil, Sechzehntes Kapitel, Opole, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Opolu, Sign.: 1653 st.

> Das erste im Exerciren muß seyn, einen Kerl zu dressiren, und ihm das air von einem Soldaten beyzubringen, daß der Bauer heraus kommt [...]: Wie er den Kopf halten solle, nemlich selbigen nicht hangen lasse, die Augen nicht niederschlage, sondern unterm Gewehr mit geradem Kopf über die rechte Schulter nach der rechten Hand sehe [...]; Daß ein Kerl steiff auf den Füssen, und nicht mit gebogenen Knien, auch Fuß gegen Fuß, ohngefehr eine Spannelang voneinander stehe. Daß ein Kerl den Leib gerade in die Höhe halte, nicht hinterwerts überhänge, und den Bauch voraus strecke, sondern die Brust woll vorbringe, und den Rücken einziehe.[24]

Ausführlich ist die Rede von Farbe und Schnitt der Uniformen, die der König ja entgegen dem höfischen Usus mit seinen Soldaten teilte, den kurzen Kamisolen und engen Hosen, den gold- und silbernen Tressen und Puscheln, den messingnen Trommeln und glänzenden, hohen Grenadiermützen, den Bärten und Perücken – nichts, bis hin zum korrekten Sitz der Knieriemen, wurde dem Zufall überlassen (Abb. 9).

Waren die Einzelelemente standardisiert, dann ging es darum, dass die Soldaten lernten, sich gemäß einer strengen Choreographie in exakt bemessenen Distanzen zueinander aufzustellen und sich mit größtmöglicher Geschwindigkeit vollkommen sym-

24 Reglement, S. 39 f.

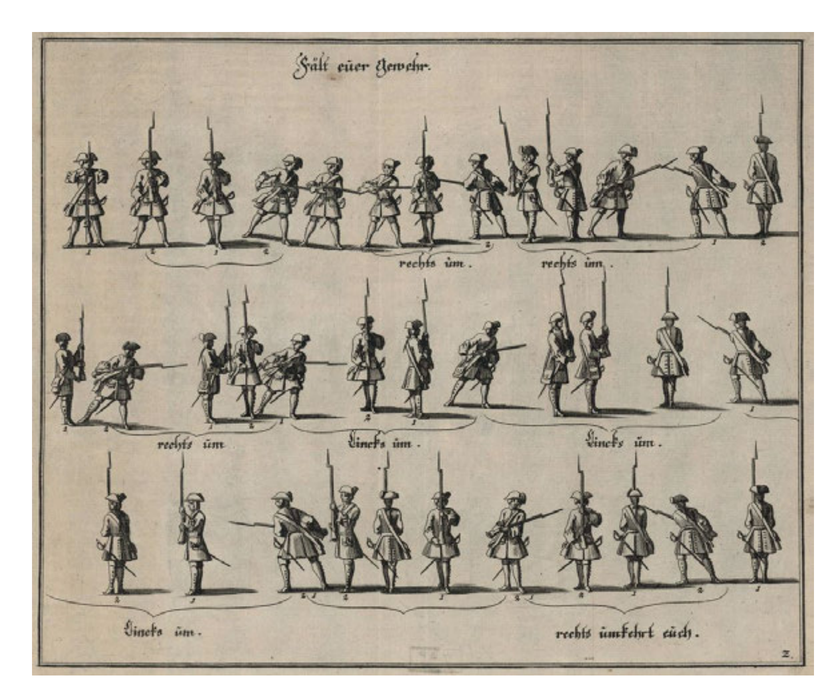


Abb. 7. Unbekannter Künstler: Gewehr fällen, in: Hanns Friedrich von Fleming: Der vollkommene teutsche […], Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, Dritter Teil, Sechzehntes Kapitel, Opole, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Opolu, Sign.: 1653 st.

metrisch und synchron zu bewegen, und zwar so, wie es ihre Waffen erforderten. Sie mussten lernen, so heißt es, „sich mit dem Gewehr zu richten",[25] das heißt, sich mit der Waffe zu einem perfekt abgestimmten Hybridkörper zu verbinden. Mensch und Waffe „fusionierten zu einem Schießautomaten, dessen einprogrammierte Mechanik sich auf Kommando in Gang setzte".[26] Rhythmisch getaktet wurde das Ganze durch die Heertrommler, aber vor allem auch durch das regelmäßige laute Aufstampfen der Soldaten mit dem Fuß und das Schlagen auf die metallene Patronentasche. Ansonsten hatte vollkommene Stille zu herrschen. Die Bewegungsabläufe sollten sich derart in die Körper einschreiben, dass sie, so hieß es ausdrücklich, nie mehr vergessen werden konnten. Alles hatte, so hieß es ein ums andere Mal, „mausestill", „hurtig", „schnurgerade", „mit größter Accuratesse" und „gleich stille wie ein Holtz" zu geschehen.[27] Am Ende sollte das ganze Schauspiel nahezu automatisch, fast ohne verbale Kommandos der Offiziere ablaufen.

25 Reglement, S. 225.
26 Bröckling 1997, S. 71.
27 Reglement, passim.



Abb. 8. Unbekannter Künstler: Marschieren, in: Hanns Friedrich von Fleming: Der vollkommene teutsche Soldat [...], Leipzig: Johann Christian Martini, 1726, Dritter Teil, Siebzehntes Kapitel, ETH Zürich, Sign.: Rar 9315.

Was allerdings in dem Preußischen Reglement von 1726 so gut wie nicht vorkam, war der Krieg. Von den 642 Seiten widmen sich insgesamt ganze sechs den „Ordres, wenn die Armée mit dem Feinde Batailliren soll“, nämlich „mit geschultertem Gewehr, fliegenden Fahnen und klingendem Spiel“.[28] Auf diesen sechs Seiten ist sogar noch genug Raum für die Erwähnung der „egal propren Schabracken und egal propren Equipagen“ der Offiziere.[29] „Wie wohl das Chargiren in Action nicht so accurat als wie im Exerciren geschehen kann“, heißt es dort mit einem gewissen Bedauern zum Verhalten in der Schlacht,

28 Reglement, S. 358–364.
29 Reglement, S. 359f.

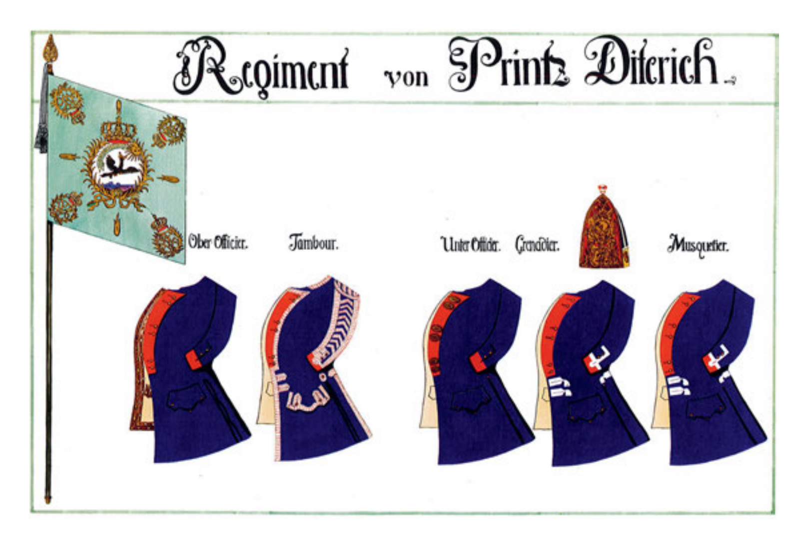


Abb. 9. Regiment von Printz Diterich. Anonym, Kolorierte Zeichnung, 1729.
Aus: Melzner, Fritz-Günther (Hg.): Die Dessauer Spezifikation von 1737, Osnabrück 1970.

> jedennoch kein Peloton eher schiessen muß, bis seine Tour kömt, damit die Bataillons in continuirlichem Feuer bleiben [...]. In Action muß alles mit der grössesten Silence geschehen [...]. Es soll kein Soldat, bevor die Bataille sich nicht geendet hat, aus Reihen und Gliedern austreten, keine Beute machen, auch keine Todten oder Blessirten ausziehen oder selbige visitiren.[30]

Jeder Lärm (!) und jede „Confusion" war zu verhüten, niemand durfte aus Reihen und Gliedern austreten oder drängen. Was das Reglement zur Schlacht zu sagen hatte, war offensichtlich nicht dazu angetan, mit dem Chaos und der realen Gewalt im Feld umzugehen.[31]

Die preußisch-deutschen Historiker des 19. und 20. Jahrhunderts hatten gewisse Schwierigkeiten, die militärische Funktionalität der unzähligen ‚zierlichen' Bewegungen und diffizilen Handgriffe nachzuweisen; manche äußerten vorsichtige Zweifel. In einer Geschichte der Königlich Preußischen Armee aus dem Jahr 1928 wird darauf hingewiesen, dass die Rangierungen „unbehilflich und zeitraubend" waren,[32] und selbst der Herausgeber des Reglements-Nachdrucks will 1968 den „Ballast allzu zahlreicher Handgriffe" nicht ganz verschweigen.[33] Tatsächlich verzögerten sie den Ladevorgang,

30 Reglement, S. 360f.
31 Füssel / Sikora 2014; Füssel 2015.
32 Jany 1967, S. 621.
33 Reglement, S. XLIII.

anstatt ihn zu beschleunigen. Das galt insbesondere auch für das regelmäßig dem Ladevorgang eingefügte rhythmisch-synchrone Schlagen auf die Patronentasche. Aber nicht Zielgenauigkeit, sondern Geschwindigkeit und Synchronizität war der Sinn; die Salven sollten klingen wie ein einziger Schuss.[34] Unzweckmäßig in der Schlacht waren auch die seit Ende des 17. Jahrhunderts üblich gewordenen aufwendig geschmückten, bunten Uniformen, erst recht die hohen preußischen Grenadiermützen und die schweren Messingtrommeln.[35] Ebenso waren die umständlichen „Evolutionen", nach denen sich die verschiedenen Truppenteile nach dem Marsch neu aufstellen und nach Größe sortieren mussten, im Feld hinderlich. Und schließlich war die obsessive Fixierung des preußischen Königs auf Größe und Schönheit der Soldaten eine unter Zweckmäßigkeitskriterien schwer zu rechtfertigende Angelegenheit, und es wurde viel argumentativer Aufwand getrieben, um die „höchste Gefechtsbrisanz", den „superlativen Gefechtswert" der übermäßigen Körpergröße nachzuweisen.[36] Das Argument war zum einen, dass die Größe auf den Feind einschüchternd gewirkt habe, und zum anderen, dass man besonders lange Arme brauche, um die langen Gewehre mit dem Ladestock von vorne zu laden. Tatsächlich diktierte die Form der Waffen die Bewegungen der Soldaten. Aber umgekehrt beeinflusste die geometrische Schönheit des Ganzen erst die Beschaffenheit der Waffen. Man bevorzugte nämlich besonders lange Gewehre mit geradem Schaft, um die vertikale Symmetrie des Truppenkörpers zu betonen. Zielgenauer wären kurzläufige Büchsen gewesen, wie man sie zur Jagd benutzte.[37] Die Größe der Soldaten war „blos für das Auge gut", wie schon zeitgenössische Kritiker bemerkten.[38]

Doch für die preußisch-deutsche Nationalgeschichtsschreibung war (und ist) es schlicht undenkbar, dass es sich bei der Vorliebe des Königs für große und – wohlgemerkt – schöne Kerls um eine „bloße Marotte" gehandelt haben könnte.[39] Gemäß der schon von Friedrich dem Großen selbst geprägten Meistererzählung waren es ja die perfekt gedrillten Truppen, die Preußen zum Großmachtstatus verholfen hatten. Die jüngere Militärgeschichte hat aber überzeugend nachgewiesen, inwiefern diese Art der Kriegskunst für den Krieg zunehmend dysfunktional war. Die Armeen wurden zwar immer vollkommener, aber damit zugleich immer gefährdeter. Wenn die Bataillone einander in

34 Bröckling 1997, S. 72.

35 Schon als Kronprinz bestand Friedrich Wilhelm darauf, durchweg goldglänzende Trommeln aus Messing statt aus Holz einzuführen, was der Kriegsrat abzuwehren suchte, dem sie zu teuer und zu schwer waren. Die schwereren Trommeln ließen sich dann als Argument nutzen, um nur große und starke Leute als Trommler einzusetzen; vgl. Hinrichs 1941, S. 364.

36 So etwa in: Legendäre „lange Kerls", S. XXI, XXVI, XLVI.

37 Luh 2004, S. 230.

38 So etwa Mauvillon und Guibert, nach Luh 2004, S. 196 f.; vgl. Deflers 2020.

39 So z.B. noch Rohrschneider 2008, S. 61 f. („immer wieder als bloße Marotte abgetan"); diese Tendenz auch etwa in der aktuellen Biographie des Königs: Göse 2020.

kilometerlangen Linien auf völlig ungeschütztem, deckungslosem Gelände gegenüberstanden, blieb in der Regel etwa ein Drittel der Männer in einer Schlacht auf der Strecke. Das allerdings nicht wegen der Gefährlichkeit und Zielgenauigkeit der perfekt eingeübten Handgriffe und der lückenlosen Gewehrsalven. Tatsächlich, so hat man zeigen können, starben die meisten Soldaten in den Feldschlachten des 18. Jahrhunderts gar nicht an Gewehrkugeln, sondern entweder an Artilleriefeuer oder an Stich- und Schlagwunden, also im Chaos des Handgemenges durch die Bajonette.[40] Aus diesem Grund vermied man auch die offenen Feldschlachten, wenn es irgend ging. Auch die Rede von der Entscheidungsschlacht ist irreführend; tatsächlich wurden nur ganz wenige Feldzüge durch Schlachten entschieden.

Es ging bei der Herstellung von Armeen als automatenhaften Kollektivkörpern um etwas Anderes. Es war die Eigenlogik bestimmter ästhetisch-politischer Idealvorstellungen, die sich hier geltend machte und gleichsam hinter dem Rücken der Akteure ihre soziale Überbietungsdynamik entfaltete. Als vollkommen symmetrische, harmonisch geordnete und von einem Einzigen mit einem bloßen Wort in Gang gesetzte Körper erschienen die gedrillten Truppen der Inbegriff ästhetischer Vollkommenheit und zugleich herrscherlicher Allmacht. Sie symbolisierten und antizipierten pars pro toto den perfekt disziplinierten Untertanenverband, den es realiter selbstverständlich nie und nirgends gab.[41] „Wenn überhaupt irgendwo, so wurde der Absolutismus auf dem Exerzierfeld Wirklichkeit."[42] Mit anderen Worten: Die Armeen waren lebendig gewordene politische Allmachtsphantasien. Man führte sie einander unter Potentaten gegenseitig vor, um „Eclat zu machen". Mit anderen Worten: Formation und Ausstattung der Truppen dienten nicht so sehr der ‚Kriegs-Kunst' als vielmehr der herrscherlichen Repräsentation. Im Sinn des praxeologischen Modells des Sonderforschungsbereichs fand eine ‚Umbesetzung' der funktionalen Strategie statt.

5. Die Armee als Objekt ästhetischer Praxis, 2: Sammeln und Ausstellen

Damit komme ich zu der zweiten Form ästhetischer Praxis, der Praxis des Sammelns und Ausstellens, die ganz der Logik einer Umfunktionierung der Armeen entsprach. Hier scheint mir Friedrich Wilhelm I. tatsächlich ein extremer Sonderfall. Er ‚sammelte', davon war schon die Rede, junge, schöne, gut gewachsene, gesunde und vor allem große Männer für das von ihm selbst exerzierte Königsregiment. Damit folgte

40 Ausführlich Luh 2004; ferner Birk 2011.

41 Vgl. Kroener / Pröve 1996; Pröve / Kroener / Strauß 2010.

42 So Sikora 2008, S. 166. Vgl. den Begriff „analogische Gewalt" im Sinne von Riekenberg 2019, S. 56 f.

er insofern einem standesgemäßen Handlungsmuster, als das Sammeln bekanntlich eine unter den Fürsten der Zeit verbreitete Praxis war. Doch was anderen Fürsten ihre Wunderkammern, Porzellankabinette, Menagerien oder Gemäldegalerien, war für ihn sein Königliches Grenadierregiment in Potsdam.[43] Schon die Zeitgenossen zogen diese Parallele; ein Besucher sprach beim Anblick des Königsregiments von einem „große[n] Cabinet [...], wo ein neugieriger König eine ganz besondre Sammlung von außerordentlich langen Leuten aus allen vier Theilen der Welt veranstaltet hat".[44]

Die Schmuckstücke seiner Kollektion erfreuten sich zahlreicher Privilegien; er ließ sie in Öl porträtieren (Abb. 10) und die Porträtserie in seinem Schloss aufhängen; manche ließ er nach ihrem Tod sezieren und die Skelette präparieren.[45] In der Korrespondenz mit Vertrauten nannte er seine Riesensoldaten bisweilen nicht nur seine „blauen Kinder", sondern je nach Zusammenhang sprach er von ihnen auch als von „Raritäten", „Curiositäten", „Waren", ja gelegentlich war sogar die Rede von „Menschenfleisch" oder „weißen Mohren".[46] Für die Sammlung gab er trotz seines ansonsten obsessiven Geizes Unmengen von Geld aus, übrigens gerne auch für wirkliche Afrikaner, die er käuflich erwarb und als Trommler und Pfeifer einsetzte.[47] Große Grenadiere waren auch die Währung, für die man jede Gegenleistung von ihm haben konnte, Ämter und Privilegien, Titel und Würden. Auch das legendäre Bernsteinzimmer tauschte er gegen ein paar russische Riesen ein. Für den Erwerb von Sammelstücken setzte er bekanntlich systematisch Gewalt ein und nahm dafür schwere Konflikte mit den Nachbarfürsten in Kauf. Die Beschäftigung mit der Sammlung, das immer neue Arrangieren und Ausschmücken, Vergrößern und Vermehren, das Inspizieren, Exerzieren und Manövrieren, aber auch das Vorführen und Zur-Schau-Stellen waren seine liebsten Tätigkeiten, denen er den größten Teil seiner Zeit widmete.[48]

Mit diesem eigentümlichen Sammeln und eigenhändigen Abrichten ‚schöner' großer Männer zu einem perfekten Kollektivkörper sprengte Friedrich Wilhelm den Handlungsrahmen des unter Standesgenossen Üblichen. Meine These ist, dass diese idiosynkratische Sammelleidenschaft den Schlüssel zur gesamten Politik des Königs bildete (was hier nicht das Thema ist). Das Spektrum der Reaktionen auswärtiger Beobachter reichte von Verständnislosigkeit und Befremden über Amüsement bis zu staunender Bewunderung. Der eine Beobachter schwärmte von den Truppen und ihren Uniformen:

43 Sophie von Hannover: Briefwechsel, S. 267: „Man hat ihm gesagt, der König [Friedrich Wilhelm I.] kümmere sich nicht um sein schönes Porzellan; er werde ihm, sagt er, viele Grenadiere dafür und für seine schönen Raritäten und Gemälde geben."

44 Bielfeld: Freundschaftliche Briefe, S. 77.

45 Berliner Zeitungen, S. 110 f., 120, 123, 201 u. ö.

46 Legendäre „lange Kerls", S. XXVII, S. 118–120, 301 f.

47 Vgl. allgemein Theilig 2013; Bevilacqua 2021.

48 Vgl. z. B. Berliner Zeitungen, S. 201; zahlreiche Details bei Kloosterhuis 2011.



Abb. 10. Johann Christof Merck: Schwerid Rediwanoff aus Moskau, vom Roten Leibbataillon der Riesengarde Friedrich Wilhelms I. von Preußen, 1718–1719, Öl auf Leinwand, 274 × 110 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. Kg 54/292.

„[...] so nett, so niedlich und sowohl an den Leib gepaßt, daß man nichts schöners sehen kann. Kein Volk kommt dem natürlichen Wuchs und dem edlen Ansehen der Preussen bey."[49] Der andere geriet beim ersten Anblick der paradierenden preußischen Truppen vor Staunen „fast außer sich selbst", fand aber das Ganze eher monströs, „mehr wunderbar als schön".[50] Signifikanterweise rätselten die Zeitgenossen darüber, was der König mit den wunderbar gedrillten Truppen eigentlich vorhabe und auf welchem Kriegsschauplatz er damit intervenieren wolle.[51] Sie konnten sich schlicht nicht vorstellen, dass er das gar nicht vorhatte.

In der Phänomenologie des Sammelns kann man zwischen quantitativem, ökonomischem und qualitativem, ästhetischem Sammeln unterscheiden.[52] Bei dem ersten geht es um die schiere Akkumulation einer großen Menge von Objekten einer bestimmten Art, bei dem anderen um die Sammlung individueller Objekte, die sich durch feine und feinste Unterschiede auszeichnen, so dass Dubletten wertlos sind. Akkumulierendes Sammeln verzögert nur den Gebrauch oder Verbrauch der Dinge. Ästhetisches Sammeln dagegen ist von der ökonomischen Funktion des Ge- oder Verbrauchens gelöst; es richtet sich nicht auf die Brauchbarkeit oder den Konsum der Dinge. „Alles Sammeln ist konservativ." „Es tritt [zwar] ‚zunächst und zumeist' in seiner getrübten, seiner ‚uneigentlichen', nämlich ökonomischen Version auf." Doch die „Emanzipation des Zusammenholens und Zusammenhaltens aus ökonomischer Dienstbarkeit" ist eine dem Sammeln als solchem immer innewohnende Tendenz.[53] Das trifft die Sammlungspraxis Friedrich Wilhelms recht genau: Er überschritt die Schwelle vom akkumulierenden zum ästhetischen Sammeln. Während andere Fürsten ihre Armeen ebenfalls in gewissem Maße als ästhetische Objekte behandelten, so dienten sie doch dazu, *irgendwann* eingesetzt zu werden. Nur für Friedrich Wilhelm löste sich die Armee von ihrem ursprünglichen Gebrauchszweck: Seine gigantisch vermehrten Truppen sollten möglichst *überhaupt* nicht eingesetzt werden. Umso deutlicher trat anstelle der Funktion des Ge- oder Verbrauchens nun der Zweck der Demonstration herrscherlicher Allmacht in den Vordergrund.

Der Sinn dieser Sammlung erfüllte sich daher in der Vorführung vor den Standesgenossen. Das Infanteriereglement war in allen seinen Details auf die Truppenrevue und den Inszenierungseffekt berechnet. Damit gehorchte die preußische *ars militaris* auch insofern der höfischen Logik, die ja eine theatrale Logik war, als sie ganz wesentlich auf der Unterscheidung zwischen Vorder- und Hinterbühne beruhte. Friedrich

49 Loen: Schrifften, S. 23.
50 Bielfeld: Freundschaftliche Briefe, S. 60, 75.
51 Z.B. Berliner Zeitungen, S. 95, 584, 643.
52 Sommer 2014, S. 113.
53 Sommer 2014, S. 115.





Abb. 11. Friedrich Eberhard Marl: Riesenmedaille zur Truppenschau Friedrich Wilhelms I., 1728, Vorderseite: Brustbild Friedrich Wilhelm I. nach rechts, Rückseite: *Pro Deo et Milite*, Truppen in Paradeschau, Silber, Durchmesser: 120 mm, Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ident.Nr. 18202057.

Wilhelm legte großen Wert darauf, die Mühsal der Arbeit am militärischen Kollektivkörper unsichtbar zu machen. Es war Unbeteiligten bei Strafe verboten, beim Exerzieren der Truppen zuzuschauen. Und das Skript für die Aufführung, das Exerzierreglement, das jeder Offizier gegen Quittung ausgehändigt bekam und regelmäßig zu lesen hatte, wurde wie ein veritables Staatsgeheimnis behandelt. Exemplare, die außer Gebrauch waren, mussten vernichtet werden. Wie gut das gelang, zeigt sich daran, dass trotz der weiten Verbreitung heute kaum ein Exemplar mehr erhalten ist. Ein Offizier, der sein Exerzierreglement nach außen „kommunizierte“, verlieh oder verlor, wurde bestraft. Und es handelte sich wohlgemerkt nicht um ein Kavaliersdelikt, die angedrohte Strafe war Infamierung und Festungshaft.[54] Das Wunderwerk der gedrillten Truppe sollte ausschließlich als vollkommenes Produkt auf öffentlicher Bühne in Erscheinung treten. Große Revuen waren höfische Spektakel, zu denen die Standesgenossen geladen wurden und die anschließend in der höfischen Öffentlichkeit durch eine spezifische Memorialpraxis bekannt gemacht wurden. So ließ Friedrich Wilhelm eine geradezu monströse Erinnerungsmedaille von über 13 cm Durchmesser prägen, die die gigantische Truppenrevue von 1728 darstellte und auf die konkurrenzlose Riesenhaftigkeit der preußischen Armee verwies (Abb. 11). Im allgegenwärtigen ästhetischen Überbietungswettbewerb der europäischen Potentaten spezialisierte sich Friedrich Wilhelm auf eine einzige Disziplin, die *ars militaris*, um alle Konkurrenten in den Schatten zu stellen.

54 Reglement, S. 637–639.

Aufschlussreich sind die Metaphern, mit denen zeitgenössische Beobachter die Truppen des preußischen Königs bezeichneten: Der kaiserliche Feldmarschall Seckendorff oder der berühmte Kriegsheld Prinz Eugen von Savoyen, alle sprachen wie schon Friedrich Wilhelms Großmutter Sophie von Hannover von „Spielzeug",[55] es ist die Rede vom Puppenwerk, vom Uhrwerk, von der perfekten Maschine, aber auch vom Kasperltheater.[56] Was die Armee zu einer Art Spielautomaten machte, für die man an den Höfen des 18. Jahrhunderts eine große Schwäche hatte, war schon für die Zeitgenossen offensichtlich: die Verbindung von mechanischem Automatismus, ästhetischer Perfektion und Zweckfreiheit. Friedrich Wilhelm trieb die zeitgenössische Ästhetisierung der Armee damit in ihr äußerstes Extrem.

Die Französische Revolution ließ bekanntlich nichts unverändert: den Krieg nicht und nicht die Kunst (von der Politik zu schweigen). Sie verwandelte das gesamte Koordinatensystem von Politik, Militär, Kunst und Wissenschaft. Die geometrisch choreographierten Truppen erwiesen sich als reformresistent; das militärische Puppenwerk fiel dem Praxistest der Revolutionskriege zum Opfer.[57] Clausewitz verstand Kriegskunst dann nicht mehr als das technische Herstellen eines perfekten Truppenkörpers, sondern als die Wissenschaft von den richtigen Entscheidungen des Feldherrn. Die Entstehung des modernen Kunstbegriffs, nicht zufällig etwa um die gleiche Zeit, das heißt die Trennung der Kunst von der Technik, hatte zur Folge, dass die ästhetische Qualität des Militärischen verleugnet wurde. Was übrigblieb, war der preußische Stechschritt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Berliner Zeitungen = Friedländer, Ernst (Hg.): Berliner geschriebene Zeitungen aus den Jahren 1713 bis 1717 und 1735. Ein Beitrag zur Preußischen Geschichte unter König Friedrich Wilhelm I., Berlin 1902 (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins 38).

Bielfeld: Freundschaftliche Briefe = Bielfeld, Jakob Friedrich Freiherr von: Des Freyherrn von Bielfeld freundschaftliche Briefe: nebst einigen andern, aus dem Französischen, Danzig / Leipzig 1765.

Diderot: Art = Diderot, Denis: Art, in: Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers, hg. von Denis Diderot / Jean d'Alembert, Bd. 1, Paris 1751, Sp. 713–719.

55 Sophie von Hannover: Briefwechsel, S. 239.

56 Seckendorff: Journal secret, S. 29 („Kasperle bei der Armee"); vgl. auch die abfälligen Urteile französischer Gesandter, Deflers 2020.

57 Kunisch 1990.

Fleming: Der Teutsche Soldat = Fleming, Hannss Friedrich von: Der vollkommene Teutsche Soldat, Leipzig 1729, Reprint Osnabrück 1967 (Bibliotheca rerum militarium 1).

Hobbes: Leviathan = Hobbes, Thomas: Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil (1651). The English Works, hg. von William Molesworth, Bd. III, London 1839.

Kepler: Harmonices Mundi Libri = Kepler, Johannes: Harmonices Mundi Libri V. The Harmony of the World, transl. into English with an Introduction and Notes by E. J. Aiton, A. M. Duncan, and J. V. Field, Philadelphia 1997.

Kriegsbuch des Grafen = Hahlweg, Werner: Die Heeresreform der Oranier. Das Kriegsbuch des Grafen Johann von Nassau-Siegen, bearb. von Werner Hahlweg, Wiesbaden 1973 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau 20).

Legendäre „lange Kerls“ = Kloosterhuis, Jürgen (Hg.): Legendäre „lange Kerls“. Quellen zur Regimentskultur der Königsgrenadiere Friedrich Wilhelms I., 1713–1740, Berlin 2003.

Loen: Schrifften = Loen, Johann Michael von: Des Herrn von Loen Gesammlete Kleine Schrifften, besorgt und hg. von J. C. Schneidern, Bd. 1, Franckfurt / Leipzig 1750.

Reglement = Bleckwenn, Hans (Hg.): Reglement vor die Königlich Preußische Infanterie von 1726. Faksimiledruck der Ausgabe 1726, Osnabrück 1968.

Seckendorff: Journal secret = Seckendorff, Christophe Louis de: Journal secret du Baron de Seckendorff, Conseiller Aulique […] depuis 1734 jusqu'a la fin de l'année 1748, Tübingen 1811.

Sophie von Hannover: Briefwechsel = Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem Preußischen Königshause, hg. von Georg Schnath, Berlin / Leipzig 1927.

Zedler: Universal-Lexicon = Zedler, Johann Heinrich (Hg.): Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Bd. 15, Halle / Leipzig 1737, Sp. 1914–1921, s. v. Kriegs=Kunst und Sp. 2141, s. v. Kunst.

Sekundärliteratur

Arendt 2002 = Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben [Orig.ausg. 1960], München / Zürich 2002.

Bevilacqua 2021 = Bevilacqua, Alexander: Race and Royalty. Blackness and the Prussian Court, 1681–1786, unveröff. Ms. 2021.

Bevir / Rhodes 2010 = Bevir, Mark / Rhodes, Rod A.W.: The State as Cultural Practice, Oxford 2010.

Birk 2012 = Birk, Eberhard: „Ich kann wohl sagen, mein Lebtag nichts Schöneres gesehen zu haben“. Ästhetisch-kulturelle Aspekte der Lineartaktik, in: Eberhard Birk / Torsten Loch / Peter Andreas Popp (Hgg.): Wie Friedrich „der Große“ wurde. Eine kleine Geschichte des Siebenjährigen Krieges 1756–1763, Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2012, S. 256–261.

Brendecke 2015 = Brendecke, Arndt (Hg.): Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte, Köln 2015.

Bröckling 1997 = Bröckling, Ulrich: Disziplin. Soziologie und Geschichte militärischer Gehorsamsproduktion, München 1997.

Buschmann 1999 = Buschmann, Cornelia: Ein Begriff für Wissenschaft und Kunst? Technologie bei Christian Wolff, in: Ulrich Troitzsch (Hg.): „Nützliche Künste“. Kultur- und Sozialgeschichte der Technik im 18. Jahrhundert, Münster / New York / München / Berlin 1999 (Cottbuser Studien zur Geschichte von Technik, Arbeit und Umwelt 13), S. 23–34.

Daston 2022 = Daston, Lorraine: Rules. A Short History of What We Live By, Princeton 2022.

Deflers 2020 = Deflers, Isabelle: Bilder des ‚Roi-Sergeant' in der französischen Öffentlichkeit und Historiografie, in: Frank Göse / Jürgen Kloosterhuis (Hgg.): Mehr als nur Soldatenkönig. Neue Schlaglichter auf Lebenswelt und Regierungswerk Friedrich Wilhelms I., Berlin 2020, S. 317–335.

Delbrück 1920 = Delbrück, Hans: Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte. 4. Teil: Die Neuzeit: Vom Kriegswesen der Renaissance bis zu Napoleon, Berlin 1920, Buch 3: „Die Epoche der stehenden Heere".

Droysen 1869 = Droysen, Johann Gustav: Friedrich Wilhelm I. König von Preußen (Geschichte der Preußischen Politik, IV. Theil, 2. Abt., Bd. 1), Leipzig 1869.

Duffy 1985 = Duffy, Christopher: Siege Warfare, Bd. 2: The Fortress in the Age of Vauban and Frederick the Great 1680–1789, London / Boston, MA 1985.

Eichberg 1977 = Eichberg, Henning: Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien, in: Zeitschrift für Historische Forschung 4 (1977), S. 17–50.

Elias 1976 = Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Sozio- und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1976 (Erstausgabe Basel 1939).

Fischer-Lichte / Wulf 2004 = Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph (Hgg.): Praktiken des Performativen, Berlin 2004.

Füssel 2015 = Füssel, Marian: Ungesehenes Leiden? Tod und Verwundung auf den Schlachtfeldern des 18. Jahrhunderts, in: Historische Anthropologie 23 (2015), S. 30–53.

Füssel 2019 = Füssel, Marian: Kriegstheater. Formen militärischer Gewalt in der Frühen Neuzeit, in: Tobias Schönauer / Daniel Hohrath (Hgg.): Formen des Krieges 1600–1815 (Kataloge des Bayerischen Armeemuseums 19), Ingolstadt 2019, S. 15–26.

Füssel / Sikora 2014 = Füssel, Marian / Sikora, Michael (Hgg.): Kulturgeschichte der Schlacht, Paderborn 2014.

Göse 2020 = Göse, Frank: Friedrich Wilhelm I. Die vielen Gesichter des Soldatenkönigs, Darmstadt 2020.

Haasis / Rieske 2015 = Haasis, Lucas / Rieske, Constantin (Hgg.): Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns, Paderborn 2015.

Hinrichs 1941 = Hinrichs, Carl: Friedrich Wilhelm I., König in Preußen. Eine Biographie, Bd. 1: Jugend und Aufstieg, Hamburg 1941.

Hinrichs 1964 = Hinrichs, Carl: Der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I. (1956), in: Preußen als historisches Problem. Gesammelte Abhandlungen, hg. von Gerhard Oestreich, Berlin 1964, S. 91–137.

Jähns 1890 = Jähns, Max: Geschichte der Kriegswissenschaften vornehmlich in Deutschland, Teil 2: 17. und 18. Jahrhundert bis zum Auftreten Friedrichs des Großen 1740, München / Leipzig 1890.

Jany 1967 = Jany, Curt: Geschichte der preußischen Armee, Bd. 1: Von den Anfängen bis 1740, Berlin 1914, 2., erg. Aufl., hg. von Eberhard Jany, Osnabrück 1967.

Kleinschmidt 1989 = Kleinschmidt, Harald: Tyrocinium militare. Militärische Körperhaltungen und -bewegungen im Wandel zwischen dem 14. und dem 18. Jahrhundert, Stuttgart 1989.

Kloosterhuis 2011 = Kloosterhuis, Jürgen: Katte. Ordre und Kriegsartikel. Aktenanalytische und militärhistorische Aspekte einer „facheusen" Geschichte, 2., durchges. und erw. Aufl., Berlin 2011.

Krafft 1999 = Krafft, Fritz: artes mechanicae, in: Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., hg. von Robert Auty / Robert-Henri Bautier, Stuttgart / Weimar 1977–1999, Bd. 1: Aachen bis Bettelordenskirchen, Sp. 1063–1066.

Kroener / Pröve 1996 = Kroener, Bernhard R. / Pröve, Ralf (Hgg.): Krieg und Frieden. Militär und Gesellschaft in der frühen Neuzeit, Paderborn 1996.

Kunisch 1990 = Kunisch, Johannes, Das „Puppenwerk" der stehenden Heere. Ein Beitrag zur Neueinschätzung von Soldatenstand und Krieg in der Spätaufklärung, in: Zeitschrift für Historische Forschung 17 (1990), S. 49–83.

Leng 2008 = Leng, Rainer: Zum Verhältnis von Kunst und Krieg in den illustrierten Kriegslehren des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Matthias Rogg / Jutta Nowosadtko (Hgg.): „Mars und die Musen“. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Münster 2008, S. 33–57.

Luh 2004 = Luh, Jürgen: Kriegskunst in Europa 1650–1800, Köln / Weimar / Wien 2004.

Martschukat / Patzold 2003 = Martschukat, Jürgen / Patzold, Steffen (Hgg.): Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln / Weimar / Wien 2003 (Norm und Struktur 19).

Mulryne 2004 = Mulryne, John R. / Watanabe O'Kelly, Helen / Shewring, Margaret (Hgg.): Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe, Aldershot 2004.

Preisendörfer 2000 = Preisendörfer, Bruno: Staatsbildung als Königskunst. Ästhetik und Herrschaft im preußischen Absolutismus, Berlin / Boston 2000.

Pröve / Kroener / Strauß 2010 = Pröve, Ralf / Kroener, Bernhard R. / Strauß, Angela (Hgg.): Lebenswelten. Militärische Milieus in der Neuzeit. Gesammelte Abhandlungen, Berlin 2010 (Herrschaft und soziale Systeme in der frühen Neuzeit 11).

Riekenberg 2019 = Riekenberg, Michael: Gewalt. Eine Ontologie. Frankfurt a.M. / New York 2019.

Röd 1970 = Röd, Wolfgang: Geometrischer Geist und Naturrecht. Methodengeschichtliche Untersuchungen zur Staatsphilosophie im 17. und 18. Jahrhundert, München 1970 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse: Abhandlungen 70).

Rogg / Nowosadtko 2008 = Rogg, Matthias / Nowosadtko, Jutta (Hgg.): „Mars und die Musen“. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit, Münster 2008.

Rohrschneider 2008 = Rohrschneider, Michael: Leopold I. von Anhalt-Dessau, die oranische Heeresreform und die Reorganisation der preußischen Armee unter Friedrich Wilhelm I., in: Peter Baumgart / Bernhard R. Kroener / Heinz Stübig (Hgg.): Die preußische Armee zwischen Ancien Régime und Reichsgründung, Paderborn 2008, S. 45–71.

Schönauer / Hohrath 2019 = Schönauer, Tobias / Hohrath, Daniel (Hgg.): Formen des Krieges 1600–1815 (Kataloge des Bayerischen Armeemuseums 19), Ingolstadt 2019.

SFB 1391 = Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik*, Tübingen. Forschungsprogramm. ULR: https://uni-tuebingen.de/forschung/forschungsschwerpunkte/sonderforschungsbereiche/sfb-andere-aesthetik/forschungsprogramm/ (letzter Zugriff am 13. Juli 2021).

Sikora 2008 = Sikora, Michael: Die Mechanisierung des Kriegers, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit, Wolfenbüttel 2008 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 89), S. 143–166.

Sommer 2014 = Sommer, Manfred: Sammeln, in: Stefanie Samida / Manfred K. H. Eggert / Hans Peter Hahn (Hgg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen, Stuttgart / Weimar 2014, S. 109–117.

Stichweh 1984 = Stichweh, Rudolf: Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen: Physik in Deutschland 1740–1890, Frankfurt a.M. 1984.

Theilig 2013 = Theilig, Stephan: Türken, Mohren und Tataren. Muslimische (Lebens-)Welten in Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert, Berlin 2013.



Manifestationen und Interaktionen

Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin

Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen

Kap. II,25 des *Fließenden Lichts der Gottheit* und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich

Abstract

The present essay brings together literary studies and theological investigations in the field of Church History. It examines aspects of a Christian aesthetics, as prevalent in the Middle Ages, examining Chapter II,25 of the *Flowing Light of the Godhead* handed down under the name of Mechthild of Magdeburg and Meister Eckhart's Sermon 57. Christian aesthetics finds its place here somewhere between the concealment of a transcendent God and his becoming visible in the incarnation. With its rhetorical inventory, Chapter II,25 of *The Flowing Light*, aims to achieve a performative comprehension of what is said, in order to lead, qua identification, to the experience of unity (*unio*) with God. Even if the structure of argumentation in Meister Eckhart's sermon 57 largely follows Scholarly and learned guidelines and patterns, the goal here is also to convey and visualize the salvation of the biblical events in the here and now. In the tension between the religious reference to salvation and the linguistic design, whose mediating power is both doubted and celebrated, aesthetic processes of negotiation become tangible with great intensity. Therefore, this article aims to show how functionally bound texts, especially those claiming to mediate religious salvation, could become an outstanding site of aesthetic reflection in the pre-modern era.

Keywords

Flowing Light of the Godhead, Eckhart, Aesthetics, Transcendence, Incarnation, Mysticism

1. Problemaufriss: Christliche Ästhetik?

Mittelalterliche Ästhetik ist, so der Forschungskonsens, über weite Strecken als christliche Ästhetik zu verstehen. Doch der Terminus ‚christliche Ästhetik' birgt Aporien,[1] welche die Schwierigkeiten, in der Vormoderne von ‚Ästhetik' zu sprechen, paradigmatisch spiegeln.[2] Dies zeigt sich insbesondere in der mittelalterlichen Mystik und hier

1 Köbele 2004; vgl. auch Kiening 2016, hier S. 51.

2 Hierauf hat zu Recht Andreas Speer mehrfach hingewiesen, u.a. 1993 und 1994: Aussagen etwa über das ‚Schöne' lassen sich nicht als „Theorie" (Assunto 1982) zusammenschließen und können keineswegs selbstverständlich als Grundlagen von ‚Kunst' oder ‚Ästhetik' im neuzeitlichen Sinn gelten, da hier Phänomene wie Begriffe (Schönheit, *claritas*, *proportio* etc.) an den heterologischen

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-006

vor allem in ihrer Prägung durch die Tradition neuplatonisch-lichtmetaphysischer Konzepte, wie sie über Ps.-Dionysius Areopagita vermittelt wurden. Dessen paradoxal ausgedrückte Vorstellung göttlicher Präsenz in der glanzvollen irdischen Erscheinung (ὑπέρφωτος γνόφος / *hyperphotos gnophos*)[3] verbindet sich mit der lichtmetaphorischen Rede von Christus im Johannesevangelium (Joh 1,4 f.) und führt so in das Zentrum christologischer Vorstellungen,[4] die durch den Gedanken der Verbindung von göttlicher und menschlicher Natur die theologische Lösung eines Problems bereiten, die medial und ästhetisch vor besondere Herausforderungen stellt: Das Erfassen der Transzendenz in der Immanenz. Denn was als in Christus schon geschehen erfolgt ist, jedoch in der und für die Erfahrung des einzelnen Menschen je neu erschlossen werden muss, lässt sich nur durch das materiale bzw. sprachliche Zeichen vermitteln. Aufgerufen ist damit zugleich aber wiederum eine paradoxale Spannung: Einerseits bedarf die göttliche Wahrheit der irdischen Vermittlung, um in ‚Erscheinung' zu treten, d.h. immer wieder neu erfahrbar zu werden. Dabei kommt dem irdischen *signum* als Abglanz göttlichen Lichts höchste Dignität zu. Andererseits bleibt der irdische Glanz doch lediglich ontologisch sekundäres Verweismedium, dessen Eigenanspruch hinter seinem Verweischarakter zurückstehen muss, will es nicht bloßer Anschein, luziferische Verblendung sein. Wie aber die komplexe Relation zwischen göttlichem Glanz und irdischem Abglanz, Schein und Anschein, Wahrheit und Vermittlung, theologischem und ästhetischem Verweis[5] jeweils im irdischen *signum* zu fassen ist, kann sich immer nur in je neuen Aushandlungen zeigen.[6]

Referenzrahmen von Ontologie bzw. Theologie gebunden bleiben. Vgl. zum Projekt einer ‚Ästhetik in mittelalterlicher Literatur' und ihren methodischen Handicaps auch Braun 2007.

3 Ps.-Dionysius: De mystica theologia I,1 [PTS 67], S. 142,1 f.: κατὰ τὸν ὑπέρφωτον […] γνόφον („in dem überlichthaften Dunkel"); Übers. nach (Ps.-)Dionysius Areopagita: Von den Namen zum Unnennbaren (von Ivánka), S. 91.

4 Siehe auch das Nizäno-Konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis mit der berühmten Wendung: φῶς ἐκ φωτός / *lumen de lumine* (Denzinger: Kompendium, Nr. 150).

5 Die Thematik des Scheinens, Erscheinens, In-Erscheinung-Tretens prägt die Reflexionen in mittelalterlichen Kontexten zwischen theologischer und ästhetischer Semantik in Bezug auf einzelne Begriffe (u.a. *claritas*: vgl. Eco 1991, S. 137–139; *lux* und *lumen*: vgl. Perpeet 1977; im Zusammenhang neuplatonischer Ansätze: Olejniczak Lobsien 2007; höfischen Erzählens: Müller, J.-D. 2006; bildtheoretischer Überlegungen: Ganz / Lentes 2004; Schellewald 2012 usw.); sie hält sich bis in moderne Reflexionen, tritt hier jedoch meist wieder auseinander in philosophisch-ästhetischen und theologischen Diskurs: z.B. Mersch 2002; Seel 2003; Welte 2015. Interdisziplinär zum Feld bildlichen In-Erscheinung-Tretens: Eusterschulte / Stock 2016. Vgl. auch Gerok-Reiter et al. 2023 [im Druck].

6 Die Frage nach Schein und Anschein ist auch insofern zu stellen, als das Attribut ‚christlich', angewandt auf Mystik, prekär sein kann: Auch wo der Selbstanspruch mystischer Autorinnen und Autoren die eigene Christlichkeit proklamiert, sind doch viele von ihnen Objekte häresiologischer Überprüfungen und Verurteilungen geworden. Die Problematik des Scheins, der zum bloßen Anschein werden kann, ist damit auch in dogmatischer Sprache reformulierbar – wenn etwa in der

Das Teilprojekt C3 „Der *schoene schîn* in der Mystik“ möchte im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1391, ausgehend von diesen Fragen, versuchen, sich den spezifischen Voraussetzungen, Bedingungen und Erscheinungsformen vormoderner Ästhetik im Blick auf mittelalterlich-volkssprachige Mystik zu nähern. Vor diesem Hintergrund untersucht das Projekt zwei Textkorpora, die es erlauben, möglichst unterschiedliche Inszenierungsformen des Themenfeldes von Glanz und Abglanz, Schein und Anschein, Wahrheit und Vermittlung, theologischem und ästhetischem Verweis in den Blick zu bekommen, um von hier aus auf die im Kern paradoxalen Vorstellungen einer ‚christlichen Ästhetik‘ zuzugehen. Im Zentrum stehen hierbei zum einen *Das Fließende Licht der Gottheit*, das unter dem Namen Mechthilds von Magdeburg (1207/08–1282) tradiert wird, zum anderen Meister Eckharts (gest. 1328) deutschsprachige Predigten.[7] Beide Textkorpora eignen sich im Rahmen des Forschungsprogramms des SFB besonders, da sie aus zeitgenössischer Perspektive sicherlich nicht als ‚Kunstwerk‘, sondern als Kompendium religiöser Didaxe bzw. als Praxis der meditativen Gotteserfahrung zu verstehen sind. Sie gehören damit jenem Quellenbereich an, der nicht nur ‚anders‘ – d. h. vormodern – „in der Zeit“[8] ist und ästhetische Aussagen allenfalls implizit entfaltet, sondern der auch jenem erweiterten, ‚anderen‘ Untersuchungsfeld des SFB in seinem Programm entspricht, insofern auch dort nach ästhetischen Verhandlungen gesucht werden soll, wo nicht ein künstlerischer Anspruch, sondern Gebrauchszusammenhänge im Zentrum stehen.[9] Mit dem Ansatz bei religiösen Gebrauchstexten soll somit bewusst ein neuralgischer Punkt der ästhetischen Diskussion fokussiert werden.

Bulle *In agro dominico* gerade die Aussage aus Meister Eckharts Johanneskommentar, dass selbst noch im üblen Werk die Herrlichkeit Gottes leuchte (*relucere*), zur Grundlage der Verurteilung genommen wird (Denzinger: Kompendium, Nr. 954). Die dogmatische Kritik antwortet hier auf dogmatische Implikationen der Eckhartschen Metaphysik. So kann die Entstehung solcher dogmatisch angreifbaren Aussagen ihrerseits auf theologische Motive, aber auch auf beanspruchte Erfahrung oder ästhetische Vermittlungsformen zurückgeführt werden, was aber zugleich heißt, dass nicht nur deren problematische, sondern auch deren produktive Kraft sich auf theologische Gehalte auswirken könnte.

7 Die Korpora umfassen damit zwei Generationen volkssprachiger Mystik. Das *Fließende Licht der* Gottheit ist sukzessiv ab 1250 entstanden, 1265 lagen fünf Bücher vor, schließlich wurde eine Redaktion aus sieben Büchern zusammengestellt. Meister Eckharts Predigten entstammen unterschiedlichen Lebensstationen, deren Zuordnung und Datierung bis heute unsicher und vielfach strittig ist. Ihre Zuweisung zu Meister Eckhart erfolgt in der modernen kritischen Ausgabe, die Josef Quint begründet hat, und – ihr folgend – in der hier benutzten Ausgabe von Niklaus Largier aufgrund einer Entsprechung zu einem durch seine Verteidigung in dem gegen ihn gerichteten Häresieprozess gesicherten Korpus von Predigten.

8 Vgl. den Beitrag zum Forschungsprogramm des SFB: Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 20–22.

9 Vgl. Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 22 f. Zum Zusammenhang von ‚Gebrauch‘ und ästhetischen Valeurs grundlegend: Müller, J.-D. 2007.

Als Ausgangspunkt der Analysen wählt das Teilprojekt innerhalb der beiden mittelalterlichen mystischen Textkorpora zum einen Argumentationen, in denen die aufgezeigten Problemkonstellationen explizit zur Sprache kommen, andererseits jedoch auch implizite Thematisierungen, etwa indem Bedingungen göttlicher Offenbarung, Konstellationen von Leiblichkeit und Erfahrung der Wahrheit, Erkenntnismöglichkeiten im Irdischen oder Überlegungen zur Leistungsfähigkeit der sprachlichen Vermittlung aufgerufen werden, oft verbunden mit dem Themenfeld von Licht oder Lichterscheinungen oder der *Hohelied*-Exegese. Die einzelnen Argumentationen, Motivausgestaltungen oder auch Lexeme in diesem Kontext werden dabei als „Reflexionsfiguren"[10] aufgefasst, deren ästhetischer Modus in der Relation von theologischer Konzeptualisierung und sozialer Funktionalisierung einerseits, der Eigenlogik der Darstellung andererseits von Fall zu Fall aus den jeweiligen Textpassagen allererst zu erschließen ist. Ausgegangen wird dabei von der Arbeitshypothese, dass es gerade im Gegenüber und Miteinander von religiösem Anspruch direkter Heilsoffenbarung und neuem volkssprachigem Ausdruck, der den Glanz göttlichen Erscheinens in der *barbara lingua* im sozialen Kontext vermitteln möchte, ‚kollaborativ' zu impliziten ästhetischen Verhandlungen kommt.[11]

Dies heißt jedoch auch, dass sich die Antworten auf die aufgeworfenen Fragen nur aus der dynamischen Relation von textuellen Strategien der Darbietung und Gestaltung einerseits, kontextuellen Einflüssen und Funktionen andererseits erschließen lassen. Zur Analyse der damit einsetzenden Wechselwirkungen zwischen textuell-autologischen und kontextuell-heterologischen Aspekten dient das praxeologische Modell des SFB.[12] Indem beide Korpora dabei nicht nur parallele, sondern auch unterschiedliche autologische und heterologische Perspektiven begründen – etwa im Blick auf die jeweils andere Überlieferungssituation, Gestalt, Dialogizität oder Argumentationsstruktur der Texte, aber auch im Blick auf die jeweils divergenten Formen der institutionellen Einbindung, der Bildungshintergründe bzw. die diese begründende Genderperspektive – steht mit den Unterschieden der Textkorpora nicht nur eine vielfach komplementäre

10 Zum Instrumentarium der „ästhetischen Reflexionsfigur" vgl. Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier insbes. S. 29–31. Vorstudien zum Instrumentarium mit Beispielen finden sich in: Gerok-Reiter et al. 2019.

11 ‚Kollaborativ' bezieht sich darauf, dass hier ganz unterschiedliche Akteurinnen und Akteure sowie ‚text-networks' beteiligt sind. Vgl. zu Begriff und Phänomen translingualer und transkultureller ‚text-networks': Selden 2019; zum Phänomen pluraler Autorschaft: vgl. grundsätzlich: Gropper et al. 2023 [im Druck], zum *Fließenden Licht*: Gerok-Reiter 2023 [im Druck].

12 Siehe dazu die Ausführungen in Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 26–29. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass das Begriffspaar ‚autologisch – heterologisch' anders konnotiert ist als die vor allem von Paul Tillich 1987, S. 101–105, eingeführte Trias aus Heteronomie, Autonomie und Theonomie. Geht es bei Tillich vor allem um „Strukturelemente der Vernunft" (Tillich 1987, S. 101), so orientiert sich das praxeologische Modell des SFB an der Verhältnisbestimmung zwischen der Eigenlogik der Gestaltung und dieser gegenüber fremden bzw. durch soziale Einflüsse bestimmten Konstituenten eines ästhetischen Produkts.

Profilierung der Problematik, sondern auch die Belastbarkeit des praxeologischen Modells selbst zur Debatte.

Auf der Basis dieser Fragen sind die Implikationen einer vormodernen Ästhetik zu konturieren, die dem christlichen Referenzrahmen verpflichtet bleibt und ihn zugleich mitgestaltet. Um der Herausforderung dieser Doppelperspektive gerecht zu werden, besteht die Notwendigkeit, Theologie und Literaturwissenschaft konsequent in interdisziplinärer Perspektive zusammenzuführen. Dabei ist zunächst in Rechnung zu stellen, dass beide Disziplinen von grundsätzlich anderen Fach- und Denktraditionen in Bezug auf ästhetische Vorstellungen ausgehen. Diese lassen sich in ihrer Vielfalt in einem knappen Abriss nicht darstellen. Daher fokussiert die folgende Zusammenfassung die Frage, inwiefern sich bei beiden Zugängen Korrelationen einer Problematik zeigen, die sich einerseits auf die oben exponierten Aporien, andererseits und vor allem auf Schwierigkeiten im Umgang mit der historischen Varianz ästhetischer Konstellationen zurückführen lassen.

2. Theologie und Literaturwissenschaft: Korrelationen und Differenzen in der Ästhetikforschung

Die Forschungssituation zur Ästhetik ist auf dem Feld der Theologie aus mehreren Gründen außerordentlich disparat. Die Gesamtheit des Faches Theologie stellt sich heute in einer großen sachlichen und methodischen Binnendifferenzierung dar, die zudem durch die konfessionell unterschiedene Verortung von Theologie, zumal im deutschsprachigen Raum, noch komplexer wird. So bilden sich für die Frage nach der Ästhetik in den konfessionell unterschiedenen Theologien trotz mannigfacher Konvergenzen in der Einzelforschung und im ökumenischen Gesamthorizont[13] unterschiedliche Heuristiken ab.[14] Nach einer neueren Deutung von Martin Luthers ‚Theologie der Schönheit' markierte eine Differenz in der Auffassung der Ästhetik geradezu den Punkt, an welchem Luther sich von seinen Gegnern in der Heidelberger Disputation von 1518 unterschied:

> What makes Christ beautiful simply violates the standard medieval criteria of proportion, clarity and perfection. In aligning himself with sinners of all sorts, Christ associates with the disproportionate, the dark, and the imperfect, and he himself becomes all this ugliness. Hence, Christ's beauty is one which is ‚hidden under the opposite appearance',[15]

13 Siehe exemplarisch Holzem / Leppin 2020.

14 Diese sind nicht allein in der individuellen Bildungsbiographie der forschenden Persönlichkeiten verankert, sondern im Resonanzraum einer Glaubensgemeinschaft. Zu Religion als Resonanzraum vgl. Rosa 2016, S. 435–454.

15 Mattes 2017, S. 96.

so konstatiert Mark C. Mattes in seiner Monographie über Luthers Verständnis von Schönheit und zieht die Fäden des Unterschiedes bis in die Theologien des 20. Jahrhunderts. Wer wie Thomas von Aquin Schönheit als dasjenige definiert, dessen Wahrnehmung selbst gefalle,[16] unterliege hiernach dem Verdikt, einer Theologie der Herrlichkeit, der *theologia gloriae*, das Wort zu reden, der Luther in der genannten Disputation die Theologie des Kreuzes, die *theologia crucis*, gegenübergestellt habe. Mit der dialektischen Deutung der Schönheit bei Luther ist zwar ein Zugang zum Ästhetischen keineswegs verschlossen, steht aber unter der Mahnung, einer unangemessenen *theologia gloriae* zu dienen.

Vor diesem Hintergrund ist es markant, dass die Neuentdeckung ästhetischer Theologie im 20. Jahrhundert in der römisch-katholischen Systematischen Theologie eben mit dem Begriff der „Herrlichkeit“ verbunden ist. Mit mehreren Bänden zu diesem Thema leitet Hans-Urs von Balthasar seine umfassende Darlegung der Theologie ein.[17] Dies zu tun, ist für ihn vor allem deswegen möglich, weil er Schönheit zunächst und vor allem vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Transzendentalienlehre zusammen mit Wahrheit und Gutheit als ontologische Grundbestimmung versteht:[18] Ästhetik heißt, die dem Sein innewohnende Schönheit zu entbergen. *Gloria* steht ihm so nicht im Gegensatz zur *crux*, wie dies bei Luther der Fall ist, sondern die Herrlichkeit Gottes besteht in der Offenbarung seiner Liebe eben am Kreuz – damit ist das Christentum für von Balthasar in eminenter Weise ästhetisch bestimmt,[19] und er kann geradezu davon sprechen, dass eine „Schönheitslehre aus den Daten der Offenbarung selbst“ erschlossen werde; der Theologe habe von hier aus die Aufgabe, nicht allein eine ästhetische Theologie zu entwerfen, sondern eine theologische Ästhetik.[20] Offenbarung hat hiernach eine in Gott gegründete, aisthetische Schönheitsqualität und umgekehrt.[21] Dieser genuin ästhetisch-theologische Ansatz hat eine veränderte, auf Liturgie ausgerichtete Nachfolge in einem äußerst umfangreichen Projekt der katholischen Theologie gefunden: der auf elf Bände angewachsenen „Poetischen Dogmatik“ von Alex Stock.[22]

16 Thomas von Aquin: Summa theologiae I–II q. 27 a. 1 ad 3, 192b: *pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet* (‚Schön wird aber das genannt, dessen Wahrnehmung Gefallen hervorruft‘; Übers. V.L.).

17 Balthasar 1961–1969.

18 Siehe Balthasar 1965b, S. 27: „Gott kommt nicht primär als Lehrer für uns (‚wahr‘), als zweckvoller ‚Erlöser‘ für uns (‚gut‘), sondern um SICH, das Herrliche seiner ewigen dreieinigen Liebe zu zeigen und zu verstrahlen, in jener ‚Interesselosigkeit‘, die die wahre Liebe mit wahrer Schönheit gemein hat. Zu Gottes Glorie ward die Welt erschaffen, durch sie und zu ihr wird sie auch erlöst.“

19 Balthasar 1961, S. 208.

20 Balthasar 1961, S. 110.

21 Vgl. Lentes 2004, S. 13–15, der auf die Inkarnation als Paradigma der Medialisierung rekurriert.

22 Stock 1995–2016. Stock argumentiert weniger vor klassisch ontologischem Hintergrund wie von Balthasar, sondern eher im Horizont der liturgischen Praxis; siehe den Einstieg in sein Projekt über Liturgik und Liturgie in: Bd. 11, S. 7f., S. 15–90. Aufschlussreich sind auch die verschiedenen

In der evangelischen Theologie sind die Ansätze zur Entfaltung einer ästhetischen Theologie deutlich geringer ausgeprägt. Sie gruppieren sich vor allem um die mediale Bild-Schrift-Differenz und hier um die immer wieder apostrophierte ‚Krise des Schriftprinzips',[23] allerdings mit einer für evangelische Theologie erheblichen Spannweite der Deutung: Malte Dominik Krüger entwickelt eine Theorie des Protestantismus als kritischer Bildreligion, die Aspekte der Sprachbildlichkeit ausdrücklich einschließt.[24] Der Sichtbarwerdung Gottes eignet hiernach eine Spannung, die, so Krüger, darauf beruht, dass „in Jesus das Unbedingte verbildlicht wird".[25] Daraus resultiert ein „kontemplationsaffiner und differenzträchtiger Zug zum Unbedingten [...], der in der menschlichen Kreativität und ihrem Bildvermögen aufscheint",[26] jedoch ohne darin aufzugehen. Dem Bild Gottes in Christus und allen ihm folgenden Sprachbildern kommt dadurch die Qualität zu, in eminenter Weise das Verhältnis von Religiosität zur göttlichen Wirklichkeit in ihrer Unterschiedenheit auszudrücken. Das klassische Prinzip des Sola scriptura kann somit, wie auch Oswald Bayer darlegt, begrenzend für die Legitimität ästhetischer Phänomene angeführt werden.[27] Es kann aber auch, etwa bei Philipp Stoellger, weil es infolge der Aufklärung in eine unübersehbare Krise geraten ist, in Frage gestellt werden bzw. durch die Offenbarungsqualität des Bildes, dem eine eigentümliche Macht zukomme,[28] relativiert werden. Für das praktische Handeln wiederum eröffnen solche Überlegungen in der einen wie der anderen Richtung weite Räume – damit dürfte es kein Zufall sein, dass gerade in der Praktischen Theologie ästhetische Reflexionen eine große Rolle spielen. So hat Rudolf Bohren schon 1975 eine Programmschrift über *Praktische Theologie als Ästhetik* veröffentlicht,[29] und Albrecht Grözinger hat ein gutes Jahrzehnt später eine umfassende Theorie hierzu vorgelegt.[30]

Dieser Umstand macht umso spürbarer, dass in der kirchenhistorischen Forschung auf dem Feld der Theologie bislang ästhetische Fragen unterbestimmt sind. Bis auf

Ansätze, die das Handbuch der Bildtheologie in vier Bänden zusammenführt: Hoeps 2007–2021. Zur Betonung der Gebrauchszusammenhänge siehe insbes. Hoeps 2020, S. 7: „Religiöse Bilder sind Ausdruck und Träger religiöser Funktionen. In religiösen Traditionen werden Bildwerke nicht um ihrer selbst willen hergestellt; sie dienen vorgegebenen Zwecken der visuellen Darstellung und der bildlichen Ausstattung besonderer Räume und Zeiten. [...] Ihre Gebrauchszusammenhänge prägen die Bilder bis in ihre Materialität, ihre äußere Gestalt sowie ihre kompositionellen Strukturen."

23 Vgl. dazu in Auswahl: Bayer 1999; Stoellger / Klie 2011; Stoellger / Gutjahr 2014; Krüger, M. D. 2017; Stoellger 2019.

24 Krüger, M. D. 2017, S. 489 f.

25 Krüger, M. D. 2017, S. 522.

26 Krüger, M. D. 2017, S. 508.

27 Sein Status bleibt eine theologische Grundfrage, über die im theoretischen Rahmen der Systematischen Theologie debattiert werden muss.

28 Stoellger / Kumlehn 2018.

29 Bohren 1975.

30 Grözinger 1987.

einzelne Ansätze etwa zur Einbeziehung von Bildlichkeit in die Forschung bei Bernd Moeller,[31] Berndt Hamm[32] und, wohl am ausgeprägtesten, bei Thomas Lentes,[33] spielen ästhetische Fragen eine nachrangige Rolle. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Sie mögen an einer gewissen Theorieabstinenz des Faches Kirchengeschichte oder auch an der Nähe der Kirchengeschichte zur allgemeinen Geschichtswissenschaft liegen. Entscheidend ist, dass durch diese Nachrangigkeit eben jene historische Differenzierung weder ausreichend verfolgt noch in die Systematische und Praktische Theologie eindringen konnte, die in denjenigen Fächern, die Fragen nach der Ästhetik ‚von Haus aus' stellen – wie etwa die Literatur-, die Kunst- oder die Musikwissenschaften –, als zentrale heuristische Voraussetzung ästhetischer Analyse gilt. Denn auch wenn unter bestimmten Gesichtspunkten die Offenbarung insgesamt als aisthetisches Phänomen gelten kann, wird die Offenbarung als Offenbarung gleichwohl nur begreif- und erfahrbar für die einzelnen Akteurinnen und Akteure in je unterschiedlichen historischen Phänomenen, Wahrnehmungsmodi und ästhetischen Praktiken,[34] deren Offenbarungsanspruch oder -qualität außerordentlich disparat sein kann. Die *historische* Validierung dessen, wie die überzeitliche Schönheit Gottes je ‚in Erscheinung tritt' und wahrgenommen wird, bleibt somit eine nach wie vor einzuholende Aufgabe der theologischen Forschung und führt auf die anfangs angeführte Aporie einer ‚christlichen Ästhetik' zurück.

Komplementär hierzu lässt sich auf den ersten Blick die Situation in den Literaturwissenschaften verstehen. An Studien zu ästhetischen Fragen mangelt es nicht und die Konturierung historisch je *unterschiedlicher* ästhetischer Praktiken, Inszenierungs- und Wahrnehmungsmodi gehört zu den Grundanliegen literaturwissenschaftlicher wie insgesamt kulturwissenschaftlicher Disziplinen,[35] auch und gerade im Feld der germanistischen Mediävistik, die gegen ästhetische Generalisierungen bereits früh Einspruch erhoben hat.[36] Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass das aktuelle Bemühen um historische Differenzierung auf vorausgegangene literarhistorische Vorstellungen und literaturgeschichtlich systematisierte bzw. kanonisierte ästhetische Konzepte ant-

31 Arndt / Moeller 2003.

32 Siehe Hamm 2011a.

33 Z.B. Ganz / Lentes 2004; Lentes / Gormans 2007.

34 Vgl. hierzu den im Graduiertenkolleg 1806 herausgearbeiteten Ansatz des ‚religiösen Wissens': demnach muss das Offenbarungswissen immer wieder neu durch die Akteurinnen und Akteure angeeignet und aktualisiert werden: Holzem 2013; unter Einbezug insbes. auch ästhetischer Perspektiven: Dürr et al. 2019; Gerok-Reiter / Mariss / Thome 2020.

35 Paradigmatisch: Belting 1990; Krüger, K. 1997; Braun / Young 2007; Kablitz 2012 u.a. Weitere Literatur nennt der komprimierte Forschungsbericht im Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier insbes. S. 11–15.

36 Siehe z.B. die vehemente Kritik an Haugs Postulat der ‚Entdeckung der Fiktionalität' mit inhärentem Autonomieanspruch (Haug 1992) bei Huber 1988; Heinzle 1990; auch die Alteritätsdebatte setzt hier an, ausgehend von Jauß 1977, mit abwägenden Perspektiven: Peters 2007; Baisch 2013; umfassend: Braun 2013.

wortet, denen eine Tendenz zur Enthistorisierung im Zuge des Autonomieanspruchs der Kunst offen oder latent, in jedem Fall wirkungsmächtig lange Zeit eingeschrieben war.[37] Diese Enthistorisierungstendenz folgte ganz anderen Begründungsmustern und Logiken, als sie etwa der ontologisch argumentierende theologische Herrlichkeitsdiskurs bietet. Gleichwohl war sie aufs Engste verbunden mit religiösen Themen. Insbesondere erwies sie sich – paradoxerweise – als Korrelat jener teleologischen Säkularisierungsnarrative, die, religionswissenschaftlich begründet, nicht nur als Erklärungskategorie für politische und soziale Veränderungen in der Moderne reüssierten,[38] sondern gerade im Feld der *ästhetischen* Reflexion und Wertung erhebliche Ausstrahlungskraft gewannen.[39] So wurde die Freisetzung eines emphatischen Kunstbegriffs, ja das Postulat ‚wirklicher' Kunst, die sich aus allen Zwängen befreie und genau dadurch einen überzeitlichen Wert erhalte, besonders häufig in Literatur wie Forschung an der Zurückweisung oder säkularen Überschreibung religiöser Inanspruchnahme demonstriert. Als Beispiel aus der literarischen Praxis sei hierfür auf Äußerungen Lessings im 9. Buch seiner Abhandlung: *Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) verwiesen:[40]

> Wenn man in einzeln Fällen den Mahler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beyde ihre völlige Freyheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußeren Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können. Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabey zur Absicht gehabt hätte. […]

37 Vgl. hierzu Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier insbes. S. 11–13. In philosophischer Perspektive diskutiert diese Wirkmächtigkeit, die bis heute anhalte, kritisch Bertram 2018 mit ertragreichem Angebot einer Alternative.

38 Vgl. Taylor 2007. Köbele / Quast 2014 bieten einen guten Überblick über die „Vielfalt der Säkularisierungsdiskurse" (S. 12), auch über die derzeit gegenläufige Debatte im Zuge der „(Re)Sakralisierung" (S. 11). Zu Recht heben sie hervor, dass die „gegenwärtigen Diskussionen um das ideengeschichtliche Deutungsschema der Säkularisierung und (Re)Sakralisierung, Dechristianisierung und Rechristianisierung […] die geschichtsphilosophisch und ideologiekritische Zuspitzung der Debatten aus den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts hinter sich" lassen (S. 11) und damit „einseitigen Teleologien" auch im Bereich der Ästhetik entgegenarbeiten (S. 15). Enthistorisierung und Entdifferenzierung als ‚verdeckte Voraussetzung' der Säkularisierungsthesen weist überzeugend Braun 2014 nach.

39 Vgl. Vietta / Uerlings 2008a, im Überblick: Vietta / Uerlings 2008b; Stierle 2008.

40 Vgl. hierzu Robert 2023 [im Druck]; nach Robert wird hier „der Kern ästhetischer Autonomie" noch vor den philosophisch-idealistischen Entwürfen umrissen: „Zentral ist die Opposition von ‚Freyheit' und ‚äußere[m] Zwang' bzw. Zweck (‚Absicht', ‚Verabredung[]'), der v. a. durch ‚Religion' vertreten wird." Lessing löse damit „die Horazische Einheit von *prodesse* und *delectare*" auf. Auch wenn, wie Robert einschränkend hinzufügt, es auffalle, dass sich Lessing hier nur auf die Maler und Statuenbildner beziehe, zeigen „vor allem die hinterlassenen ‚Paralipomena' […], dass Lessing neben der Differenzierung der Künste erstmals eine integrale Theorie *der* Kunst im Sinne hatte". Vgl. Robert / Vollhardt 2013.

> [So] daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beylegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bey welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bey den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; […].[41]

Lessing definiert das „Kunstwerk", das diesen Namen „verdienet" und in dem sich allererst der Künstler „wirklich" als Künstler zeigen könne, dadurch, dass es sich aus heteronomen Zwecken, für die die religiösen Praktiken stellvertretend genannt werden, emanzipiert. Diese Sichtweise ist bekanntlich in eminentem Maß an die Debatten des 18. Jahrhunderts gebunden, somit historisch bedingt, d. h. im Kontext dieser Debatten nachzuvollziehen und plausibel. Zugleich erscheint diese historische Bindung jedoch verschleiert, indem als Beispiel Artefakte der Antike zum Zug kommen und die Gegenüberstellung des ‚alten' und des ‚progressiven' Künstlers in die Antike transferiert wird. Dies verweist auf den entscheidenden Punkt: So valide Lessings Verständnis von ‚Kunst' im eigenen zeitgenössischen Kontext auch sein mag, so problematisch wird der damit verbundene *überzeitlich* gemeinte Qualitätsanspruch des ‚vollkommenen' Kunstwerks und des ‚wirklichen' Künstlers, der den Äußerungen implizit eingeschrieben ist. Denn indem *grundsätzliche* ästhetische Qualitätskriterien von einem spezifisch historisch konturierten Verständnis von ‚Kunst' und ‚Kunstwerk' her entwickelt werden, verabsolutiert sich eine historisch bedingte Perspektive ahistorisch als Werturteil. Die Problematik autonomieästhetischer Ansätze, wie sie sich in der Folgezeit herauskristallisiert haben,[42] deutet sich so bereits bei Lessing an: Sie liegt nicht im historisch bedingten und aus historischer Perspektive plausiblen Anspruch der „völlige[n] Freyheit" von Künstler und Kunst, sondern in den *überzeitlichen* Wertungskategorien, die insbesondere die Literaturgeschichte wie die Philosophie hieraus abgeleitet haben mit der Folge, funktional eingebundene Artefakte – etwa als Bestandteile religiöser Praxis – aus dem Kanon ‚wirklicher', ‚vollkommener' Kunst ausschließen zu müssen.

Enthistorisierende Ansätze sind somit – sei es ontologisch begründet wie in der Theologie, sei es werturteilsbegründend wie in der Literaturwissenshaft – für ästhetische Fragen prekär. Haben die Literaturwissenschaften gegenüber historisch indifferenten Ansätzen und Urteilen bereits langjährig eine Gegenoffensive gestartet,[43] dürfte es auch für die Theologie lohnend sein, in ästhetischen Fragen historische Perspektiven verstärkt mitzuberücksichtigen. Umgekehrt ist von literaturwissenschaftlicher Seite

41 Lessing: Laokoon, S. 80–82.

42 Vgl. Robert 2023 [im Druck].

43 Hierbei wurde vielfach insbesondere auf die Interferenz religiöser und ästhetischer Aspekte abgehoben. Aus der Fülle der Literatur seien hier nur paradigmatisch mit je unterschiedlichen Ansätzen hervorgehoben: Kiening 2015; Köbele / Notz 2019; Kellner / Rudolph 2021.

gerade im historischen Forschungsfeld spätmittelalterlicher Frömmigkeit die Vielfalt der Frömmigkeitsdiskurse weitaus mehr in Rechnung zu stellen sowie die Diversität der verschiedenen Akteurinnen und Akteure – ja nach institutioneller Einbindung, Frömmigkeitspraxis, sozialem Status oder Gender etc.[44] So ist in die Reflexionen deutlicher einzubeziehen, dass die Präsenz des Göttlichen im Irdischen gemäß der Frömmigkeitspraxis des 13. und 14. Jahrhunderts z. T. im wörtlichen Sinn als ‚leibhaftig', als in der gesamten Schöpfung im *hic et nunc* immer schon realisiert gedacht wird,[45] was Semantiken wie die des ‚Einbruchs der Transzendenz in die Immanenz' obsolet werden lässt. Aufgabe des vorliegenden Beitrags ist es damit nicht nur, die Instrumentarien des SFB 1391 an religiösen Gebrauchstexten des 13. und 14. Jahrhunderts zu erproben, sondern im interdisziplinären Zusammenschluss divergierender Fachperspektiven ästhetische und frömmigkeitsgeschichtliche Vorannahmen auf beiden Seiten zu überprüfen.

Hierfür dient die Gegenüberstellung und Analyse zweier sehr unterschiedlicher religiöser Texte. Ausgangspunkt des Vorgehens ist es dabei, den Eigenwert der sprachlichen Formulierungen, der aus theologischer Perspektive oft lediglich unter dem Gesichtspunkt des bloßen ‚Zusatzes' gesehen wird, nun durch den dezidierten Bezug zu ästhetischen Fragestellungen in seinem produktiven Anteil für die Weiterentwicklung der Darstellungen der Gottesrede, aber auch der Reflexionen über sie, in historischer Perspektive zu erschließen. Umgekehrt sind die literaturwissenschaftlich erarbeiteten Ansätze einer ‚Ästhetisierung' religiöser Rede gerade nicht als ‚Säkularisierungen' misszuverstehen, sondern als Effekte zu beschreiben, die aus der religiösen Handlungs- und Erfahrungspraxis resultieren und in sie zurückführen sollen.[46] Aufgabe der interdisziplinären Perspektive von Theologie und Literaturwissenschaft ist es denn auch nicht, die Widersprüche und Spannungen einer ‚christlichen Ästhetik' aufzulösen, indem entweder der heterologischen oder der autologischen Seite der Vorzug gegeben wird oder indem theologischer Diskurs und formal-darstellungsbezogene Aspekte getrennt voneinander reflektiert werden. Ziel ist es vielmehr, die konstruktive und lebenspraktische Bezogenheit beider Seiten aufzuzeigen. Auf diese Bezogenheit wird nach den Analysen im Resümee zurückzukommen sein.

44 Gegen Vorstellungen vom Mittelalter als „christlicher Einheitskultur" wendet sich bereits Oexle 1991, Zitat S. 65.

45 Vgl. Hamm 2011a; Hamm 2011b; Leppin 2021a, insbes. S. 109–197.

46 Im Sinn dieser wechselseitigen dialektischen Interaktionsprozesse, die je neu zu bestimmen sind, sehen Köbele / Quast 2014, S. 18, das produktive Potential eines dynamisch verstandenen Säkularisierungsbegriffs.

3. Das *Fließende Licht der Gottheit* II,25: Von der Jagd zur *sůssen einunge*

Das *Fließende Licht der Gottheit*, dessen sieben Bücher in mehreren Etappen zwischen ca. 1250 und 1282 entstanden sind,[47] ist in der Zusammenstellung seiner heterogenen Texte ein Dokument religiöser Didaxe, theologischer Reflexion und des Anspruchs auf mystische Gottesbegegnung. Für die sozial- und frömmigkeitsgeschichtliche Verortung ist von Bedeutung, dass die Zuschreibung an Mechthild von Magdeburg als Autorin weniger biographisch-historische Aufschlusskraft hat, wie die neuere Forschung belegt,[48] sondern vor allem in der Betonung des Beginenstatus der aus adligem Umfeld stammenden Schreiberin, ihrem Kontakt zum dominikanischen Beichtvater Heinrich von Halle und ihrem späten Wechsel in das Zisterzienserinnenkloster Helfta einem Narrativ folgt, das auf Beglaubigung, Authentizität und Legitimitierung zielt, eben hierdurch aber auch die sozialen und frömmigkeitsgeschichtlichen Plausibilitäten erkennbar werden lässt, von denen man Legitimation erwartete. So ergeben sich für den Text und seinen Verstehenshorizont aus diesen Zuschreibungen durchaus wichtige Anhaltspunkte heterologischer Kontextualisierung, die auch ohne biographische Fixierung ihren Aussagewert nicht verlieren, so etwa wenn wiederholt im Text auf den prekären Status der ungelehrten Schreiberin (z.B. FL II,3, S. 82,24)[49] und den offenbar fehlenden Schutz durch eine institutionelle Anbindung angespielt wird (FL II,26, S. 136,3–5) oder wenn in der reich verwendeten Lichtmetaphorik bzw. dem Emanationsgedanken dionysisch-neuplatonische Assoziationen auftauchen,[50] deren Vermittlung durch das dominikanische Umfeld möglich erscheint. Ebenso in Rechnung zu stellen ist die literarische Bildung der offensichtlich weiblichen Schreiberin, insbesondere ihre Kenntnis der minnelyrischen Sprache,[51] und der Adressatenkreis, der sich – so ist anzunehmen – aus dem nächsten Umfeld der Gläubigen, insbesondere den *mulieres religiosae* sowie Mitschwestern, zusammensetzt. Die Funktion des Textes, die „Formierung eines auf Hei-

47 Zur Genese allgemein: Ruh 1993, S. 247–266; Vollmann-Profe 2003, S. 671–673; problematisierend und differenzierend: Nemes 2010, S. 246–307.

48 Vgl. Peters 1988, S. 53–67; Poor 2004. Eine ebenso kritische wie umfassende Bestandsaufnahme zu dieser Zuschreibung und ihrer Substanz bietet auch hier Nemes 2010, S. 309–387. Vgl. auch Gerok-Reiter 2023 [im Druck].

49 Zitate und Übersetzung folgen der Ausgabe von Vollmann-Profe 2003 (im Folgenden Sigle FL mit Buch-, Kapitel-, Seiten und Zeilenangabe; sofern auf Kapitel II,25 Bezug genommen wird, folgen auf die Sigle direkt Seiten- und Zeilenzahl des mhd. Textes). Der Text ist erstellt auf der Basis der Einsiedler Handschrift.

50 Mehr als Assoziationen wird man jedoch kaum festmachen können: vgl. Leppin 2007, S. 88; Balthasar 1965a, S. 352 f. Zu möglichen weiteren theologischen Einflüssen: Ruh 1993, S. 285–292.

51 Allg. zur Kenntnis des ‚Höfischen': Vollmann-Profe 2003, S. 677 f.; kritisch zur Kenntnis des Minnesangs: Suerbaum 2019; zum Modus des lyrischen Sprechens im *Fließenden Licht*: Linden 2011.

ligung gerichteten Lebensvollzugs",[52] ist unbestritten und dokumentiert sich auch in der weiteren Rezeption, sofern sie greifbar wird.[53]

Ausgewählt wird Kapitel II,25 des *Fließenden Lichts*, nicht nur weil es „zu den poetisch herausragenden Texten der deutschen mittelalterlichen Literatur"[54] gehört, sondern vor allem, weil sich die Relation von Thema und Darstellungslogik, heterologischen und autologischen Bezügen an diesem Kapitel besonders klar konturieren lässt.[55] Gattungsmäßig changiert das Kapitel zwischen Preis und Klage, entfaltet in einem Dialog zwischen der Seele und dem göttlichen Partner.[56] Über die Dialogeinheiten lässt sich die Gliederung des Kapitels erschließen, wobei die Dialogeinheiten keine scharfen Grenzen setzen, vielmehr wird über ein sich weithin spannendes Metaphernnetz das Thema von Trennung und *unio*, Differenz und Identität, Begehren und Erfüllung in immer erneuten Anspielungen, Fortschreibungen und Modulationen ausagiert und vorangetrieben.

Die Struktur anhand der Metaphernnetze stellt sich danach wie folgt dar:

(1) Hymnischer Preis (FL 126,9–11)

- (2) Dialogpartie 1 (FL 126,12–130,10):
  - *ich brinne*
    - Jagd
      - gegenseitiges Begehren
- (3) Dialogpartie 2 (FL 130,11–130,30):
  - der *fúrige*[] *minne strale*
    - Verwundung
      - Waage
- (4) Dialogpartie 3 (FL 130,31–134,10):
  - die verlassene Braut
    - der Baumgarten der Minne
      - die *liehte sunne* der *ewigen gotheit*

(5) Schlusspartie: der Gesang der Braut (FL 134,11–134,21)
wort, *sang* und *sůsse*[*r*] *herzeklang*

52 Hasebrink 2007, S. 92.

53 Zu Überlieferung, Geschichte der Handschrift und Rezeption: knapp Vollmann-Profe 2003, S. 671–673; grundlegend Nemes 2010. – Pragmatische Aspekte im Sinn spiritueller Kommunikationsbedingungen mystischer Texte fokussiert Stridde 2009, zum *Fließenden Licht* insbes. S. 122–146.

54 Hasebrink 2007, S. 91.

55 Zum Kap. siehe insbes. den Kommentar von Vollmann-Profe 2003, S. 743–745 mit weiterer Literatur; Seelhorst 2003, S. 102–104 und 123–125; grundlegend Hasebrink 2007.

56 Zur Dialogstruktur: Haug 1984; Suerbaum 2003; Volfing 2003; die Struktur der Klage nimmt Hasebrink 2007 als Ausgangspunkt seiner eindringlichen Deutung.

(1) Das Kapitel setzt ein mit einer dreifachen Anrufung Gottes, der in seiner unendlichen Fülle vor Augen gestellt wird. Diese Unendlichkeit wird semantisch einerseits herausgestellt durch die aufwendigen Apostrophen *schatz an diner richeit*, *wunder an diner manigvaltekeit* und *herschaft diner edelkeit* (FL 126,9–11),[57] andererseits durch die Negation jeglicher Begrenztheit in den Adjektiven *unzahlhaftig*[], *unbegriffenlich*[], *endelos*[] (FL 126,9–11)[58] und emotional unterstrichen in dem anaphorisch prononcierten, adorativen dreimaligen Ausruf: *O du* (FL 126,9–11). In diesem hymnischen Präludium ist das Problem, das das Thema von Trennung und *unio*, Differenz und Identität, Begehren und Erfüllung grundiert, bereits vorgegeben: Wie lässt sich eine Einheit mit dem anstreben, was *endelos* ist? Ist eine solche Unendlichkeit, d.h. ist die Transzendenz im Irdischen überhaupt zu tragen oder zu fassen?

(2) Die erste Dialogpartie entfaltet sich dann aus diesem Gedanken heraus, indem zunächst eingespielt wird, dass Gott die Seele vor einer solch unendlichen Fülle und Herrlichkeit schonen (FL 126,13) wolle. Implizit werden damit die oben genannten Fragen verneint. Damit ist jedoch auch die grenzenlose Fülle Gottes, ihre Pracht, Vielfalt und Herrlichkeit (FL 126,9–11), der Seele entzogen, kann nicht greifbar werden (vgl. FL 128,16). Aus diesem Entzug (*Eya herre,* [...] *du* [...] *hast* [*mir*] *alles enzogen, das ich von dir han* [...]; FL 128,17)[59] resultiert die *unmenschliche not* (FL 126,17), die die Seele in ihrer verzweifelten Klage zu formulieren sucht. Es speist sich hieraus im Gegenzug jedoch auch die Dynamik eines ebenso unendlichen Begehrens, das in einer insistierenden Aktivität den Bezug zwischen dem Ich und dem Du über den Entzug hinweg wiederherzustellen sucht – mit deutlichen Anspielungen an die Szenerie und Semantik des *Hoheliedes*: *Ich sůche dich* [...] (FL 126,18), [*i*]*ch růffe dir* [...] (FL 128,5), *ich beiten din* [...] (FL 128,7).[60] Im vierten Anlauf bleibt die Intensität der Bewegung weiter Thema (*ich mag nit růwen*; FL 128,8), wobei die transitive Ausrichtung in eine Teilhaberelation umschlägt: *ich brinne / unverlǒschen in diner heissen minne* (FL 128,8 f.).[61] Auch damit ist jedoch weder Ruhe noch Ausgleich erreicht.[62] Die Struktur dieser Minne ist also von Grund auf asym-

57 Übersetzung FL 126,9–11: „Schatz in deiner Fülle“, „Wunder in deiner Vielheit“ und „Macht deiner Herrlichkeit“.

58 Übersetzung FL 126,9–11: „unermesslich“, „unfassbar“, „endlos“.

59 Übersetzung FL 128,17: „Ach, Herr, [...] du [hast] mir alles entzogen [...], was ich von dir habe“.

60 Übersetzung FL 126,18, 128,5 und 128,7: „Ich suche dich“; „Ich rufe nach dir“; „ich warte auf dich“.

61 Übersetzung FL 128,8 f.: „ich kann nicht ruhen“; „ich brenne unauslöschlich in deiner heißen Liebe“.

62 Exegetisch ist eine Anspielung auf die göttliche Offenbarung im nicht verbrennenden brennenden Dornbusch (Ex 3) denkbar – ein Bild für den Zusammenfall von Transzendenz und Immanenz. Die „Differenz von Anwesenheit und Abwesenheit“ wird somit zwar für einen Moment „ausgesetzt“, wie Hasebrink 2007, S. 99, richtig vermerkt, der Leidaspekt bleibt jedoch bestehen, die „Transformation im Vollzug der Vereinigung“, die mit der Metaphorik des Brennens verbunden werden kann, scheint daher gerade hier noch nicht zu gelingen.

metrisch. Ebendies entspricht jedoch nicht nur ontologisch dem Bezug zum „unvergleichlichen Partner“ Gott,[63] sondern – mit umgekehrten Rollen – auch im literarischen Feld demjenigen des Ich-Liedes der Hohen Minne. Und so partizipieren die folgenden Lösungsmöglichkeiten an den Topiken der unterschiedlichen Bezugsfelder: Die transitive Suchbewegung wird im Jagdmotiv wieder aufgenommen, nun fast aggressiv: *ich jage dich mit aller maht* (FL 128,10),[64] um dann jedoch – in deutlicher Minnesanganspielung – umzuschlagen in die zweifach wiederholte zärtliche Interjektion [*e*]*ya lieber* (FL 128,14), [*e*]*ya herre* (FL 128,17) und in die Haltung genügsamer Treue, die – anders als im Minnesang – jedoch nicht als Leistung des Liebenden, sondern als Gnadengeschenk (FL 128,18) aufgefasst wird. Ihr obliegt in jedem Fall die Aufrechterhaltung des Bezugs im Entzug, auch dann, wenn die Erfüllung nicht erreichbar scheint: *das ich dir getrúwe si in miner not /* [...] *des gere ich sicherlich / serer denne dins himmelriches* (FL 128,20–23).[65] Das Ziel dieses ringenden Suchens ist schließlich das Begreifen Gottes (vgl. FL 128,16), das hier ambig in der Doppelung von mentalem Begreifen wie körperlicher Liebesumarmung bleibt.[66] Theologisch ist dabei zentral, dass durch die Brautmetaphorik, einschließlich der Anrede als Taube (FL 128,24), wie auch durch den folgenden Verweis auf die Weisheit Gottes (*gǒtlichú wisheit*; FL 128,25) christologische Anspielungen vorhanden sind: Der Gott, von dem die Rede ist, ist daher nicht einfach der transzendente, sondern der fleischgewordene, durch Auferstehung und Himmelfahrt aber wieder entzogene Gott.

Als Reaktion auf die verzweifelte Suche nach dem entzogenen Gott nähert sich dieser über die Stimme, indem er mit mehrfachen Hinweisen antwortet. Zunächst greift er den Aspekt des Schonens auf: Es sei seiner Weisheit geschuldet, die göttlichen Gaben der Seele nur in dem Maß zuzuteilen, wie es ihr *arme*[*r*] *li*[*p*] ertragen könne (FL 128,24–27). Diese Weisheit sei *úber* (FL 128,25) ihr. Auch hier bleibt die Teilhaberelation asymmetrisch. Anschließend werden jedoch in genauer Korrespondenz die Bildfelder von suchen, jagen, gebunden sein sowie brennen aufgegriffen und ein *vinden* (FL 128,28), ein *mů̊de* werden (FL 128,30), ein *kůle*[*n*] (FL 128,31) und ein eigenes Gebundensein (*ich* [*bin*] *in gebunden*; FL 128,33; vgl. 128,1f.) entgegengesetzt: Die Asymmetrie scheint im Versprechen (*můs*; FL 128,28), in der Möglichkeit (*mag*; FL 128,29) und schließlich in der Präsenz der Gegenliebe (*din sůsses jagen*; FL 128,30) Ausgewogenheit zu erlangen, eine Ausgewogenheit, die im überraschenden Bekenntnis Gottes gipfelt: *Ich mag nit eine von dir sin!* (FL 128,37).[67] Doch auch hier ist die Spannung des Bezugs im Entzug, des

63 Haug 1984.

64 Übersetzung FL 128,10: „Ich jage dich mit aller Macht“.

65 Übersetzung FL 128,20–23: „daß ich dir getreu bleibe in meiner Not [...]; das wünsche ich wahrhaftig sehnsüchtiger als dein Himmelreich.“

66 Vgl. Hasebrink 2007, S. 100.

67 Übersetzung FL 128,37: „Ich kann nicht ohne dich sein!“ Die Betonung der Wechselseitigkeit des Begehrens kann als Spezifik des *Fließenden Lichts* gelten: Ruh 1993, S. 264; Hasebrink 2007, S. 100f.

Entzugs im Bezug noch keineswegs aufgehoben: Denn [*w*]*ie wite wir geteilet sin – / wir mǒgen doch nit gescheiden sin* (FL 130,1 f.) gilt ebenso wie: *Ich kann dich nit so kleine beriben: / Ich tů dir unmassen we an dinem armen libe* (FL 130,3 f.).[68] Damit ist zwar einerseits über die gestaltenden Elemente der Dialogstruktur, der korrespondierenden Bildfelder sowie der (Selbst-)Darstellung Gottes als eines ebenso Liebenden und Leidenden ein kaum zu übertreffender einender Bezug hergestellt, auf der Ebene theologischer Logik bleibt es jedoch beim status quo: Zwar ist die Immanenz immer schon christologisch mit der vorgängig zu denkenden Transzendenz verbunden,[69] das Offenlegen der allgegenwärtigen Transzendenz bleibt jedoch bis hierher ein Wunder, das als Wunder der Fassbarkeit entzogen ist (vgl. *du unbegriffenliches wunder*; FL 126,10).

(3) Diese in sich gegenläufige Struktur kennzeichnet auch die folgenden zwei Dialogpartien, die daher nur resümierend vorgestellt werden sollen. In der kurzen zweiten Dialogpartie weist die Seele das Schonungsangebot Gottes scharf zurück, indem sie in deutlicher Zuspitzung den Unwert ihres leiblichen Körpers als morastigen Kerker (*pfůligen kerker*[]; FL 130,11) und dessen Hinfälligkeit (*brǒdekeit*; FL 130,14) ausstellt. Zugleich transformiert sie die vorausgegangene Brandmetaphorik in das Bild des feurigen Minnepfeils (*mit diner fúrigen minne strale*; FL 130,16), was die Teilhaberelation nun mit einer Ursachen- und Schuldzuschreibung verbindet: Der Sender des Liebespfeiles ist nicht *amor*, sondern Gott selbst. Wiederum greift die Antwort die Metaphorik in genauer Weiterführung auf und balanciert den geschilderten Mangel zumindest im sich vollziehenden Sprechakt aus: Für die Verwundung durch den Liebespfeil stehe im selben Augenblick (*in der selben stunde*; FL 130,22) die heilende Salbung bereit. Die Erniedrigung ist in der gegenwärtigen Fülle Gottes aufgehoben. Im Gegensatz zur ersten Dialogpartie behält hier nicht die gefährdende Übermacht der Transzendenz das letzte Wort, vielmehr wird die Vorstellung des übereinstimmenden Einklangs lautlich durch den Reim *din* / *sin* (FL 130,23 f.), visuell durch das Bild der Waage abgerundet, auch wenn im Bild des Aufwiegens (*widerwegen*; FL 130,28) sowie in den temporal eher futurischen Hinweisen *ich wil* (FL 130,28 f.) die Vorstellung von der Trennung in der Einheit sowie eines Heils, das nicht als Gegenwärtiges in der Immanenz, sondern erst eschatologisch zu realisieren ist, subtil erhalten bleibt.

(4) Gleichwohl scheint die sich anbahnende Ausgewogenheit die Seele soweit zu ergreifen, dass diese ihre rastlose Suche nun aufgibt. Die dramatisch-emotionale Klage wird von zwei Fragen abgelöst, die auf ein intellektuelles Verstehen der paradoxalen Leidsituation zielen: Wie solle die Sprecherin ihren eigenen, physisch nochmals gesteigert dargestellten Leidzustand verstehen (*min fleisch mir entvallet, / min blůt vertrukent,*

68 Übersetzung FL 130,1–3: „Wie weit wir auch voneinander entfernt sind – wir können doch nicht getrennt sein. Ich kann dich gar nicht sehr zärtlich berühren, ohne dir unvorstellbar weh zu tun an deinem armen Leib!“

69 Vgl. Bleumer 2020, S. 154 f.

min gebein kellet; FL 132,2 f.)[70] usw. und wo befinde sich Gott in seinem Entzug? Die emotionale Klage öffnet sich damit dem theologischen Diskurs. Die Antwort Gottes greift auf das durch die Seele zuvor schon angespielte Bild der verlassenen Braut zurück, wieder in deutlicher Anspielung auf die *Hohelied*-Allegorese. Die Erläuterung verstärkt den eschatologischen Bezug: *Die wile das dem jungeling sin brut ist nit heim gegeben, / so můs si dike ein von im wesen* (FL 132,18 f.).[71] Gleich darauf verortet sich Gott jedoch in einer immerwährenden Allgegenwart: *Ich bin in mir selben an allen stetten und in allen dingen / als ich ie was sunder beginnen* (FL 132,25 f.).[72] Beides gilt: Immanenz und Transzendenz durchdringen sich, gleichwohl bleibt die Seele im Status der Defizienz. Noch einmal ist damit das theologische Grundproblem der asymmetrischen Relation aufgerufen und bestätigt, für das die Seele mit aller Emphase einen Ausweg sucht.

Die Schlusspassagen der dritten Dialogpartie gelten diesem Ausweg. Er zeichnet sich in den Bildern der Liebesvereinigung im Baumgarten ab. Voraussetzung der Liebesvereinigung ist zum einen, dass das Kommen Gottes (*Ich kum zů dir*; FL 132,20) nicht erzwungen, nicht erjagt, nicht aufgefunden werden kann, sondern vom Begehren Gottes (*lust*; FL 132,20), seinem Belieben (*wenne ich wil*; FL 132,20), seiner Gnade abhängig ist. Voraussetzung ist zum anderen die Beherrschtheit und aufnehmende *stille* der Seele (FL 132,20 f.), wie sie sich in der Wandlung von deren Klage zur Frage bereits performativ abgezeichnet hat, denn ebendies mehre der *minne kraft* (FL 132,23). Die Gefahr des Zerbrechens am Übermaß erscheint, so vorbereitet, aufgehoben in der Erfahrung der süßen Einigung (*sůssen einunge*; FL 132,28), der göttlichen Herrlichkeit (*lustlicheit*; FL 132,32 f.), in der sich synästhetisch alle bisherigen akustischen, visuellen und sensorischen Impressionen des Dialogs zu verdichten scheinen: *So brichestu denne die grůnen, wissen, roten ôppfel miner saftigen menscheit* (FL 132,37 f.).[73] In der erotisch gezeichneten Begegnung transzendiert auch das Brennen des peinigenden Liebesfeuers nun im Leuchten und im Schein der Gottesliebe und -lust: *und dú liehte sunne miner ewigen gotheit / beschinet dich mit dem verborgenen wunder miner lustlicheit* (FL 132,31–33).[74]

Doch noch immer ist die Seele offenbar nicht am Ziel. Denn die Darstellung in den Versen 132,20–22 und 132,27–134,9 bleibt eigentümlich offen in Bezug auf die Frage, ob hier wieder ein zukünftig-eschatologisches Geschehen imaginiert wird oder ob sich das Kommen des Gottes in der aktualen Präsenz, im *hic et nunc*, d. h. zeitgleich zum bzw. im

70 Übersetzung FL 132,2 f.: „ich [falle] vom Fleisch […], mein Blut stockt, mein Gebein schmerzt“.

71 Übersetzung FL 132,18 f.: „Solange der Jüngling seine Braut nicht heimgeholt hat, muß sie häufig von ihm getrennt sein.“

72 Übersetzung FL 132,25 f.: „Ich bin in mir selbst an allen Orten und in allen Dingen, wie ich immer war, anfangslos“.

73 Übersetzung FL 132,37 f.: „So brichst du dann die grünen, weißen, roten Äpfel meiner kraftvollen Menschennatur“.

74 Übersetzung FL 132,31–33: „und die leuchtende Sonne meiner ewigen Gottheit bescheint dich mit dem geheimnisvollen Wunder meiner Herrlichkeit“.

Textgeschehen selbst vollzieht. So ist einerseits nach wie vor vom *verborgenen wunder* (FL 132,32) die Rede, die Szenerie bleibt im Modus der Vorbereitung (etwa des *bette*[*s*]; FL 132,29) und der Erwartung (*ich warten din*; FL 132, 27); das *herzeleit* (FL 134,3) besteht noch immer. Andererseits scheint im Akut des temporalen Impulses (*und da* [...]) sowie in der Symbolik der entgegenkommenden Dreifaltigkeit ([...] *neige ich dir den hŏhsten bŏn miner heligen drivaltekeit* (FL 132,35 f.)[75] und dem Brechen der Äpfel durch das Ich (FL 132,37 f.) die *sůsse einunge* nun *in actu* erreicht. Diese Spannung wiederholt sich am Ende der dritten Dialogpartie, wenn der göttliche Sprecher einerseits die Lehre vom Gesang der Jungfrauen als temporal zukünftig in Aussicht stellt: *So du den bŏn umbevahest, / denne lere ich dich der megde sang* (FL 134,4 f.),[76] nur wenige Zeilen später jedoch die Seele selbst zum jetzt zu vollziehenden Gesang auffordert: *Liebú, nu sing an und la hŏren, wie du es kanst* (FL 134,10).[77]

(5) Erst in diesem Moment, d. h. im Erklingen des von der Seele angestimmten Gesangs, ist die Identität in der Differenz erreicht, werden Melodie, Wort und süßer Klang (*die wise, dú wort* und der *sůsse*[] *klang*; FL 134,6) zum aktualen Ereignis:[78] Die Adoration des Anrufs zu Beginn (*O du*; FL 126,9–11) wird dabei gleichsam überschrieben von der Einheit, die die Zweiheit in der vollkommenen Wechselseitigkeit in sich aufgehoben hat. Die Negationen, die zu Beginn auf die gefährdende Unendlichkeit der göttlichen Herrlichkeit verwiesen (*unzalhaftig*[], *unbegriffenlich*[], *endelos*[]; FL 126,9–11), erscheinen nun neuformiert im Bezug auf das Geheimnis der Inkarnation und reaktualisieren dieses Wunder der *einunge* von Gott und Mensch im akuten Gesang der Seele:

> Herre, din blůt und min ist ein, unbewollen –
> din minne und minú ist ein, ungeteilet –
> din kleit und min ist ein, unbevleket –
> din munt und min ist ein, ungekust – etc. (FL 134,15–18)
>
> „Herr, dein Blut und meines ist eines, unverdorben – deine Liebe und meine ist eine, ungeteilt – dein Kleid und meines ist eines, unbefleckt – dein Mund und meiner ist einer, ungeküßt – etc.“

Der Gesang benennt dabei nicht nur auf semantischer Ebene das Aufgehen der Zweiheit in der Einheit, der Veräußerlichung in der Reinheit, der Liebe in transzendenter Ungeschiedenheit, sondern vergegenwärtigt dieses Aufgehen in einem nun deutlich ly-

75 Übersetzung FL 132,35 f.: „und da biege ich den höchsten Baum meiner Heiligen Dreifaltigkeit zu dir herab.“

76 Übersetzung FL 134,4 f.: „Wenn du den Baum umfängst, dann lehre ich dich den Gesang der Jungfrauen“.

77 Übersetzung FL 134,10: „Liebe, nun beginne zu singen und laß hören, wie du es kannst!“

78 Zur Ereigniskategorie: Bleumer 2020, insbes. S. 13–19.

risch-rhythmisierten Klangkörper,[79] in dem die distinkten Parallelismen in der Syntax und der Partizipialstruktur überwölbt und zusammengeführt werden in der vierfachen Identitätsformel *din* [...] *und min ist ein*, dem vierfach wiederholten *un-* sowie den vokalisch-klangvollen *i-u*-Wechseln. Performativ verleiht der Text damit denjenigen, die sich hörend oder lesend in der dramatischen Inszenierung der vorausgegangenen Wechselfälle auf die Identifikation mit der Seele eingelassen haben, selbst eine Stimme, nimmt sie mit hinein in den Jubilus, macht sie selbst zu Akteurinnen und Akteuren der Begegnung mit Gott. Die zur mystischen Erfahrung stimulierende Funktion des Textes hätte damit ihr höchstes Ziel erreicht.

Doch die Einheitserfahrung im Jubilus wird jäh unterbrochen, indem gleich anschließend auf die unzulängliche mediale Präsentation durch die irdische Hand (FL 134,21) der Schreiberin verwiesen wird. Allein das schriftliche *wort*, ohne [*d*]*er minne stimme* bzw. den *sůsse*[*n*] *herzeklang* (FL 134,19 f.), entbehrt der Lebendigkeit, die die Reaktualisierung des Inkarnationsgeschehens verbürgen könnte. Der Text, der eben noch die Aktualität der Präsenz göttlicher *einunge* performativ erzeugen konnte, fällt auf den Status der Repräsentation zurück. Auf diese Dekonstruktion wird in Abschnitt 6. unter autologischen wie heterologischen Gesichtspunkten nochmals einzugehen sein.

4. Eckharts Predigt 57: Vierfacher Schriftsinn und performatives Kerygma

Für Eckhart wird der Blick auf die Möglichkeiten einer Lektüre in theologisch-literaturwissenschaftlicher Perspektive anhand der Predigt 57 unternommen.[80] Diese aufgrund des Leitverses aus Offb 21,2 einer Kirchweihliturgie zuzuordnende[81] und vermutlich kurz nach Eckharts erstem Aufenthalt in Paris entstandene[82] Predigt scheint – im Gegensatz zu den Beispielen aus dem *Fließenden Licht* – gegenüber ästhetischen Lektüren zunächst schwer zugänglich, da sie den Prediger aus Thüringen in besonderer Weise als den scholastischen Gelehrten zeigt, der er bekanntlich auch war und der primär belehren, logisch in scharfen Begriffsbestimmungen argumentieren möchte. Gleichwohl dringen auch ganz konkrete Bildfelder mit ihrem ‚Eigenleben' in die exegetische Argumentation ein. Ebenso weist die Predigt z. B. gegen Ende in der Inszenierung einer

79 Vgl. dazu grundsätzlich Emmelius 2013 und 2015; nach Linden 2011, S. 373, muss die Seele im Gesang, der als „exklusiver Zugang zu Gott ausgewiesen wird", sich nun gerade darin beweisen; auch: Gerok-Reiter 2022a, S. 57–59.

80 Zu Eckharts Predigten allg.: Largier 1993, S. 715–742; Köbele 1993, S. 123–129; Leppin 2007, S. 99–110; zu Predigt 57 vgl. Quint 1969, S. 592 f.; Theisen 1990, S. 207–210; Largier 1993, S. 1076–1082.

81 Buchinger 2011, S. 254.

82 Siehe Largier 1993, S. 1076.

dialogischen Szene ein Element der Gestaltung auf, das zwar im scholastischen Kontext nicht unmöglich ist – man denke an den berühmten Dialog *Cur Deus homo* Anselms von Canterbury –, im vorliegenden Zusammenhang und in der Art der Darbietung aber doch aus dem Gestus der scholastischen Argumentation deutlich herausfällt. Es ist somit zu fragen, welche Funktion diese unterschiedlichen Darstellungs- und Explikationsmodi innerhalb der Gattung[83] der Predigt und ihrem sozialen Resonanzraum[84] übernehmen.

Die Predigt Eckharts entfaltet in der Auslegung des Leitverses Offb 21,2 *Vidi civitatem sanctam Ierusalem novam descendentem de caelo a domino*[85] etc. ihr Thema, das ähnlich wie Kap. II,25 des *Fließenden Lichts* die Bedingungen einer mystischen Gotteserfahrung zu fassen sucht. Zunächst ist dabei festzuhalten, dass die scholastische Argumentationsstruktur insgesamt dominant erscheint. Dies zeigt sich schon an der Gliederung der Predigt, die in ihrer reihenden Binnenstruktur an scholastische Traktate erinnert. Anhand der Seiten- und Zeilenangaben in der Largierschen Eckhart-Ausgabe[86] nimmt sie sich folgendermaßen aus:

Thema (EP 606,4): Das Herabsteigen Jerusalems vom Himmel

(1) Exposition des Themas anhand des Begriffs *stat* (EP 606,5–13)

- (2) *Ze dem êrsten*: *vride* (EP 606,14–26)
  - *vride* als ordnende Kraft (EP 606,15–18)
  - *vride* als Liebe (EP 606,18–20)
  - *vride* als Dienstgemeinschaft (EP 606,20–24)
  - *vride* als Rückkehr zu Gott (EP 606,24–26)
- (3) *Daz ander*: *heilic* (EP 606,27– 610,6)
  - *heilic* als Lauterkeit (EP 606,27–608,11)
  - *heilic* als Lösung von der Erde (EP 608,12–610,6)
- (4) *Ze dem dritten*: *niuwe* (EP 610,7–610,25)
  - niuwe in Bezug auf Zeit und Ewigkeit (EP 610,7–610,22)
  - *niuwe* in Bezug auf alle *bilde* und *creâtûre*[*n*] (EP 610,22–25)

(5) Zusammenführung: Erkenntnismöglichkeit Gottes (EP 610,25–614,21)

83 Zur Gattung der Predigt siehe Schiewer / Schiewer 2009; zur Form der Predigten Eckharts: Largier 1993, S. 740 f.

84 Vgl. Rosa 2016.

85 „Ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, vom Herrn her aus dem Himmel herabkommen“ (Übers. Einheitsübersetzung, an den lateinischen Text angepasst).

86 Zitate und Übersetzung erfolgen, wo nicht anders vermerkt, nach der Ausgabe Largier 1993, Bd. 1 (im Folgenden Sigle EP, in der Regel folgt die Predigtnummer, die Seiten- und Zeilenzahl; sofern auf Predigt 57 Bezug genommen wird folgen nur die Seiten- und Zeilenzahl des mhd. Textes) oder nach der Ausgabe Largier 1993, Bd. 2 (im Folgenden Sigle EP 2).

Die Predigt entfaltet sich im Wesentlichen über eine vierfache Begriffsdefinition (*stat*, *vride*, *heilic*, *niuwe*). Dabei stehen bereits die vier Anfangsbegriffe nicht auf einer Stufe: Die abstrakten Begriffe *vride*, *heilic*, *niuwe* dienen der Explikation des Konkretum *stat*, das durch den themengebenden Bibelvers und die Anfangsvision (*Sant Johannes sach ‚eine stat‘*; EP 606,4) doppelt exponiert ist.

(1) Eckhart erklärt über die Stadt – zunächst noch auf einer grundständig materialen Referenzebene –, sie stehe für Befestigung und Eintracht der Bewohner, um dann zügig auf die von ihm angestrebte spirituelle Deutung zuzusteuern: *Disiu ‚stat‘ bezeichent eine ieglîche geistlîche sêle* (EP 606,10).[87] Es ist offenkundig, dass ihm die Möglichkeit zu dieser Ausdeutung, die letztlich einen gravierenden ‚Sprung‘ innerhalb der Vorstellungs- und Bedeutungsebenen impliziert, durch die Lehre vom mehrfachen Schriftsinn gegeben ist: Aus der visionären Schau mit eschatologischem Bezug wird so über Anspielungen auf Literalebene im *sensus allegoricus* eine Aussage über maßgebliche Glaubensinhalte und im *sensus moralis* eine Bezugnahme auf die individuelle glaubende Seele. In geradezu schulmäßiger Weise hat Eckhart damit alle vier Ebenen des vierfachen Schriftsinns in Kürze angespielt, die Deutung im *sensus moralis* als entscheidende Ebene zugleich herausgestellt und damit wohl auch eine Rezeptionsanweisung für die folgenden Ausführungen gegeben.

Eckharts Hinführung auf die spirituelle Ausdeutung sowie die Weiterführungen zeigen aber zugleich, dass er eine solche exegetische Operation durchaus als Herausforderung im Kontext der Predigt wahrnimmt und sie von daher – möglicherweise auch in Hinblick auf eine heterogene Hörerschaft, innerhalb deren sich auch Menschen befunden haben können, die mit dem mehrfachen Schriftsinn nicht vertraut waren – auf weiteren Kohärenzebenen plausibilisieren muss. So wird die *stat* zwar zunächst ganz klar im Literalsinn konturiert: zum einen durch den Hinweis auf ihre Befestigungen und ihre Bewohner, zum anderen durch die Aussparung des symbolträchtigen Namens *Jerusalem* – konsequent ist nur von *ein stat* (EP 606,4 f.) die Rede. Das folgende biblische Zitat[88] demonstriert dann jedoch die Auflösung der konkreten Lesart in einer Art syntaktischen Kippfigur, indem ein Bethaus (vgl. Jes 56,7; Mk 11,17) sowie Sonne und Mond konkret aufgerufen werden, zugleich aber nur im Modus der Negation: *Disiu stat enhâte kein betehûs; got was selber der tempel. Man endarf keines liehtes der sunnen noch des mânen; diu klârheit unsers herren erliuhtet sie* (EP 606,7–9).[89] Der Eindruck der Beschreibung einer Stadt auf Literalebene wird also einerseits durch Konkreta fortgeführt, zugleich aber deren Existenz unmittelbar verneint: Das konkrete Bethaus wird zugunsten der

87 Übersetzung EP 606,10: „Diese ‚Stadt‘ bedeutet eine jegliche geistige Seele“.

88 Es stammt aus dem Zusammenhang des auszulegenden Verses und findet sich zwanzig Verse weiter im selben Kapitel, Offb 21,22 f.; wird also in Eckharts Auslegung bewusst nach vorne gezogen.

89 Übersetzung EP 606,7–9: „Diese Stadt hatte kein Bethaus; Gott selber war der Tempel. Man bedarf keines Lichtes der Sonne noch des Mondes; die Klarheit unseres Herrn erleuchtet sie“.

allumfassenden Präsenz Gottes in der Stadt zurückgewiesen, die konkreten Gestirne werden durch die erleuchtende *klârheit* (EP 606,9) Gottes überflüssig gemacht. Beides entstammt der eschatologischen Ansage des biblischen Sehers, lässt sich aber in der Verneinung der Alltagswirklichkeit auch als direkte Rezeptionsanweisung auffassen, welche die bündige Auslegung der *stat* in Vers 606,10 im Sinn des *sensus moralis* für den Hörer vorbereitet.

(2) Die komplexe Verdichtung biblisch-theologischer Vorstellungen gilt in ähnlicher Weise für den nächsten Großabschnitt, der sich dem Thema *vride* widmet. Dieser wird, nun ganz auf der Linie der individuellen Zuspitzung im ersten Themenfeld, genauer als *vride, der in der sêle sîn sol* (EP 606,14 f.), gefasst und dies wird weiter expliziert: *Dar umbe ist si genant ‚Jêrusalem‘* (EP 606,15). Dabei ist auffallend, dass der Begriff *vride* durch den zu interpretierenden Bibeltext nicht explizit vorgegeben ist. Eckhart selbst hat dessen Bedeutung allerdings durch das Motiv von der Einträchtigkeit der Menschen in der Stadt Jerusalem (*eintrehticheit der liute*; EP 606,7), das in den Erläuterungen im ersten Teil bisher ausgespart blieb, thematisch präludiert. Zugleich rekurriert er hier, ohne den Hintergrund explizit zu machen, auf das exegetische Grundwissen, dass Jerusalem etymologisch mit שָׁלוֹם/*shalôm*: Frieden zusammenhängt.[90] Die Kohärenz der keineswegs sinnfälligen Verknüpfungen wird also wie zuvor über zwei Verfahren hergestellt: Auf der eingängigen Ebene der bereits zuvor beobachteten Motivverschränkungen, einem Verfahren, dem auch der weniger kundige Hörer sich hat anschließen können, sowie auf der Ebene akademischen Wissens.

Die so eingeführte Friedensvorstellung entfaltet Eckhart im Weiteren dezidiert im gelehrten Horizont – nun allerdings in explizitem Rückgriff auf neuplatonische Diskurstraditionen sowie Dionysius –, indem er zwei Grundgedanken, den einer durchgängigen Ordnung der Interdependenz einerseits und den des Ausfließens aus Gott und des Zurückfließens in ihn, also Emanation und Exitus-Reditus-Schema entwickelt.[91] Die beiden ersten Definitionsbereiche – *stat* und *vride* – sind so in ihrer Gemeinsamkeit ein Ausweis des engen Zusammenhangs von Mystik und Neuplatonismus, die sich gegenseitig stützen und bedingen. Der gegenseitige Zusammenhang wird vor allem dadurch erstellt, dass Eckhart das neuplatonische Denken dazu nutzt, die individuelle Zuspitzung auf die Seele nun in den Gesamtzusammenhang aller Kreaturen einzuordnen, die an jenem Zusammenhang von Ordnung und Fließen teilhaben. Ähnlich verhält sich das

90 Vgl. Petrus Lombardus: Commentaria in psalmos, zu Ps 59 (60),1 (PL 191,553A): *Haec est civitas trinomia, quae prius dicta est Jerus, postea Salem, inde Jerusalem. Jerus conculcata; Salem, pax: Jerusalem visio pacis interpretatur*. (‚Dies ist eine Stadt mit drei Namen. Früher wurde sie Jerus genannt, später Salem, dann Jerusalem. Jerus ist als die Verachtete, Salem als Frieden und Jerusalem als Schau des Friedens zu verstehen.‘ Übers. V.L.).

91 Beierwaltes 2014, S. 100–124, exemplifiziert den neuplatonischen Einfluss auf Meister Eckhart vor allem anhand der Lehre von der Einheit (und der ihr gegenüberstehenden Vielfalt).

Ineinander von biblischer und patristischer Autorität. Zwar fällt auf den ersten Blick auf, dass Eckhart bei den Erläuterungen zur *stat* gleich mit drei Bibelstellen argumentiert, nun hingegen mit keiner explizit, sondern mit einer ausführlichen Ps.-Dionysius-Zitation. Aber die Verklammerung ist durch die genannte Deutung Jerusalems auf den Frieden gegeben, und die Diskrepanz zwischen Bibel und Kirchenvater darf im Rahmen einer mittelalterlichen Harmoniehermeneutik nicht überstrapaziert werden.[92]

(3) Bleibt bis hierher die Frage, inwiefern sich die Seele in jenen aufgerufenen Kreislauf der Kreaturen einreiht, da sie doch als unsterblich zu denken ist, letztlich ungeklärt, so antwortet hierauf der folgende Explikationspassus, der zugleich die Umschreibung der Bedingungen einer mystischen Gottesbegegnung fortsetzt. Den Anlass bieten die Ausführungen zur Heiligkeit, die sich aus dem entsprechenden Attribut der Stadt Jerusalem im Offb-Text ergeben und von Eckhart besonders ausführlich entfaltet werden. Biblischer Rekurs, Augustinus und Dionysius sowie die neuplatonische Tradition stellen wiederum die gelehrten Referenzpunkte, die Eckhart zunehmend auf seine eigenen Verständnisperspektiven zuspitzt. Heiligkeit bedeutet demnach zum einen jene Reinheit (*lûterkeit*) und Freiheit (*vrîheit*) der Seele, die es überhaupt möglich macht, zur Vollkommenheit (*volkomenheit*) zu gelangen (EP 606,28 f.), d. h. dass Gott in der Seele Wohnung nimmt und die ‚Gleichheit' ([*g*]*lîchnisse*) zwischen der Seele und Gott erreicht wird (EP 606,30 f.). Heiligkeit meint dann ebenso, komplementär hierzu, Distanz zu allem Irdischen. Als Gegenbegriff zur Heiligkeit exponiert Eckhart in diesem Zusammenhang die Sünde, womit wiederum durch bloße Wortnennung der umfassende Zusammenhang christlicher Ursündenlehre in der augustinischen Tradition angesprochen ist, eine Ursünde aber, die nach Eckhart dadurch überwindbar ist, dass die Seele sich von der Erde und ihrem körperlich-leiblichen sowie materialen Anspruch (*lîchamen*; EP 608,5 – *lîphaftigiu dinc*; EP 608,17 – *irdischen dingen*; EP 608,24) fort- und in die Lauterkeit Gottes hineinbegibt. Dabei ist besonders auffallend, dass Eckhart zur Schilderung jenes Weges in die *lûterkeit* wieder und wieder die Ablösung von allem Irdischen einfordert und doch zugleich die Seele nur mit dem Leib zu Gott (*mit dem lîchamen ze gote*; EP 608,20) wieder emporgetragen werden kann. Ebenso nehmen nun gerade bei der Darstellung des Läuterungsprozesses die konkretisierenden Sprachbilder (die Seele, die vom Leib getragen wird; EP 608,19 f.), Gleichnisse (Zachäus auf dem Erdboden, ehe er auf den Baum stieg, um Jesus zu sehen [Lk 19,1–10]; EP 608,21–23) oder Beispiele aus der wissenschaftlichen bzw. handwerklichen Praxis (Goldgewinnung; EP 608,26–29) auffallend zu. Spätestens hier lassen sich die Vermittlungsregister von gelehrtem Wissen einerseits, konkreter

92 Die mittelalterliche Harmoniehermeneutik rechnet nicht mit einem möglichen Gegensatz zwischen Kirchenvater und biblischem Text, sondern bildet aus beiden eine Deutungseinheit, und dies umso mehr, wenn es sich um einen solchen handelt, der, wie es in der mittelalterlichen Vorstellung von Dionysius Areopagita der Fall ist, der ersten nachapostolischen Generation angehört. Zu der Kompilationsbiographie des Dionysius siehe Leppin 2021b, S. 126 f.

Anschaulichkeit andererseits nicht mehr streng trennen, spätestens hier wird zugleich auf die Problematik der sprachlichen Vermittlung überhaupt rekurriert.

(4) Der erforderliche Läuterungsprozess wird dann im letzten Explikationsabschnitt unter der Vorstellung der Neuheit subsumiert: *Swanne wir mit ihm vereinet sîn, sô werden wir ‚niuwe‘* (EP 610,9 f.).[93] Diese *unio* besteht, ganz auf der Linie des angesprochenen Exitus-Reditus-Schemas, in einer Rückkehr zu Gott als dem *anvanc* (EP 610,9), aber der Anfang ist seinerseits zeitlos. Neuheit scheint eine zeitliche Dimension einzuführen, zu welcher aber die Unmittelbarkeit Gottes durch die *unio* in Spannung steht. Eckhart entwickelt das damit angeschlagene hochkomplexe metaphysische Problem, das zugleich die paradoxale Grundlage mystischen Verständnisses aufruft, über zwei Wege, die zu substituierendes Gelehrtenwissen und performative Anschaulichkeit nun noch deutlicher aufeinander zuführen (EP 610,10–25). Zum einen taucht nun neben den zuvor genannten Autoritäten auch ein kollektives *wir* (EP 610,9 f.) sowie der Sprecher als erklärender (*als ich iu sagen wil*; EP 610,13 f.) und als Beispielfigur selbst auf (*ich stân hie*, EP 610,14 f.). Zum anderen nutzt Eckhart, um Ewigkeit und Neuheit zusammenzudenken, die Metapher des Spiegels, die von ihm wieder in offenbar möglichst direkt nachvollziehbarer Anschaulichkeit präsentiert wird: Das Bild einer Person im Spiegel erscheint jeden Tag neu, auch wenn die Person mit sich selbst identisch bleibt – so seien nach Eckhart die Geschöpfe zu verstehen, die Gott aus sich heraussetze. Demnach gibt es in Gott selbst keine Neuheit, allgemeiner gesprochen, keine Zeit, sondern nur in der durch den Spiegel in Szene gesetzten Welt. Eckhart entfaltet dies als Gegensatz zu der Möglichkeit, Gott habe die Dinge ewig bei sich gemacht und setzte sie dann in die Zeit (EP 610,10–12). Ontologisch, so führt Eckhart diesen Gedanken in der Konsequenz fort, ist also auch die Einheit Gottes mit den Geschöpfen vorgegeben, ihr Heraustreten und Zurückkehren ist lediglich eine Expression Gottes, nicht eine ihm in einer Zeitdimension gegenübertretende Realität anderer Art.

Mit diesen Überlegungen, die zum zusammenführenden Schlusspassus überleiten, tritt nun die Frage in den Vordergrund, wie sich das im Definitionsdurchgang und seinen Explikationen erworbene Verständnis zur Realisation vollkommener Gotteserkenntnis im Sinn der *unio* verhält (EP 614,3 f.). Zur Veranschaulichung dieses Zusammenhangs stellt Eckhart nun noch eine weitere Metapher ins Zentrum, die er zuvor bereits en passant genutzt hat, auf deren tiefe Verankerung in der neuplatonischen Metaphysik er nun jedoch ausdrücklich rekurriert: die Metapher des Lichts, für die er sich wiederum auf Dionysius beruft. In der von Eckhart entworfenen Lehre von fünf Arten der Menschen, mit diesem Licht umzugehen (EP 612,9–27), handelt es sich um eine Art von Stufenrangfolge, in welcher, angefangen mit denen, die das Licht gar nicht aufnehmen, ein immer größeres Maß an Aufnahme des Lichts und damit verbundener Erkenntnis-

93 Übersetzung EP 610,9 f.: „Wenn wir mit ihm vereint sind, dann werden wir […] ‚neu‘.“

fähigkeit beschrieben wird. Der Subtext dieser Ausführungen ist offenbar Joh 1 mit der Rede vom Licht, das in die Finsternis kam und von dieser nicht ergriffen wurde.

(5) Der Bibeltext, der zur Erläuterung der fünften, am stärksten vom Licht ergriffenen Gruppe von Menschen dann leitend wird, ist aber ein anderer: das *Hohelied*. Eckhart montiert mehrere Zitate aus diesem biblischen Buch zu einem Wechselgespräch in einem Verfahren, das Inhalts- und Darstellungsebene nun in geradezu überraschender Prägnanz aufeinander bezieht und die bisherigen Modi des Verständnisses, die gelehrte Explikation und die metaphorische Anschaulichkeit, auf das Engste verbindet. Zum Verständnis dieser letzten Passagen ist der liturgische Kontext mit einzubeziehen, der sich, wie oben angesprochen, aus dem Kirchweihfest ergibt. Der biblische Zusammenhang Offb 21 konnte dabei nicht nur, wie oben erwähnt, allegorisch auf die Gemeinschaft der Kirche, insbesondere ihre himmlische, reine Verwirklichung, bezogen werden, sondern in der Liturgiegeschichte auch sehr konkret auf eine Abbildung des himmlischen Jerusalem durch die auf Erden errichtete Kirche.[94] Mit Bernhard von Clairvaux aber verbindet sich eine Deutung des Kirchweihaktes als Ganzem auf das individuelle Geschehen zwischen Gott und den Glaubenden: „Bemühen wir uns also, Brüder, mit ganzem Verlangen und geziemender Danksagung, ihm in uns einen Tempel zu erbauen."[95] Es ist offenkundig, dass Eckhart in dieser Tradition steht, deren liturgisch-biblischen Zusammenhang man allerdings erst voll erfasst, wenn man den Predigttext über das in der Eckhart-Ausgabe angegebene knappe Anfangszitat hinaus verfolgt, denn das Herabsteigen Jerusalems vom Himmel wird im Weiteren mit einer Braut verglichen, welche für ihren Mann geschmückt ist. Diese Anspielung, die wiederum in die von Bernhard geprägte – und von Eckhart sonst nicht häufig gebrauchte – mystische Brautmetaphorik und ihre Grundlagen im *Hohenlied* passt, eröffnet so also biblisch die Möglichkeit für den *Hohenlied*dialog, den Eckhart in seine Predigt inseriert und diese damit zugleich beschließt.

Dieser wird einerseits durch den Zitatnachweis im Sinne des die Predigt prägenden Autoritätenbezugs eingeleitet: *Jâ, hie von sprichet diu sêle in ‚der minne buoche‘* (EP 614,4 f.).[96] Die Zitate kreisen zudem um die zuvor definitorisch entfalteten Gedanken der Reinheit der Seele als Voraussetzung der Gottesbegegnung. Die lyrischen,[97] offensichtlich auch nach ihrer Bildmächtigkeit ausgewählten Zitate können sich dabei jedoch nicht ‚frei‘ entfalten, sondern werden unablässig, stakkatoartig durch Deutungen unterbrochen: *daz ist* [...], die letztlich das Ende der Predigt zum Verfahren des vierfachen Schriftsinns zu Beginn zurückführen und die Sinnlichkeit der Bilder in der spiri-

94 Siehe hierzu Böcher 2010, S. 19–23; Berger 2017, S. 1386.

95 Bernhard von Clairvaux: In Dedicatione Ecclesiae Sermo 2, S. 824 f.: *Itaque, fratres, toto cum desiderio et digna gratiarum actione studeamus ei templum aedificare in nobis* (Übers. J. Schwarzbauer).

96 Übersetzung EP 614,4 f.: „Gewiß, hierüber spricht die Seele im Buch der Liebe".

97 Zum Hohenlied als Teil der orientalischen Liebesdichtung siehe Fox 1985.

tuellen Deutung auflösen: ein Paradestück von Exegese. Gleichwohl – und dies ist das Erstaunliche – wird die inserierte Dialogstruktur des *Hoheliedes* im Verbund mit ihrer sinnlichen Bildlichkeit und der rhythmisch aufgeladenen Prosa selbst zum Element, in welchem die Weise der Präsentation die intendierte Botschaft nicht nur plausibilisiert oder unterstreicht, sondern in der Schlusspassage fast performativ umsetzt und sich darin gerade von dem vorherigen akademisch-definitorischen Vorgehen der Predigt deutlich unterscheidet. Denn im Tempo der aufgerufenen wechselnden Zitate und der konkreten Bilder von Fenster, Taube, Regen, Blumen, Nord- oder Südwind verliert sich die Deutungsstruktur zwar nicht ganz, aber verblasst in ihrer Vorrangstellung. Ebenso treten die Autoritätenbezüge am Ende deutlich zurück gegenüber dem aufgerufenen Geschehen. Frömmigkeitsgeschichtlich handelt es sich hier um das auch sonst zu beobachtende Phänomen eines Reenactments.[98] Das vergangene Heilsgeschehen wird in der Predigt gewissermaßen neu inszeniert, so wie auch die Liturgie ein Reenactment des Geschehens auf Golgotha ist. Für Eckhart liegt ein solches Reenactment besonders nahe, wenn man die zuvor vorgetragenen Überlegungen zu einer Aufhebung der Zeitdifferenzen in Gott und damit in der Gesamtrealität ernst nimmt: Hier muss nichts Vergangenes handelnd vergegenwärtigt werden, sondern im dialogischen Handeln wird der stets schon gegenwärtige Gott auf neue Weise erfahrbar, ja, geradezu hörbar.

Denn Eckhart tritt zwar einerseits durch erläuternde Partien permanent in Distanz zur Rollensprache des Dialogs, aber zugleich führt er die Dialogpartien auch ohne Benennung der Sprechenden aus, ja, er kann im Vollzug des Dialogs das logische Subjekt der ersten Person gleitend vertauschen. Nach Sprechenden sortiert, gibt es so innerhalb einer Satzkonstruktion zwar drei unterschiedliche Sprechende:

„[Eckhart:] Jâ, hie von sprichet diu sêle in *der minne buoche*:
    [Braut / Seele:] ‚mîn liep sach mich ane durch ein venster‘
[E.:] – daz ist: âne hindernisse –,
    [S.:] ‚und ich wart sîn gewar; er stuont bî der want‘
[E.:] – daz ist: bî dem lîchamen, der nidervellic ist –
    [S.:] und sprach:
        [Bräutigam / Jesus:] ‚tuo mir ûf, mîn vriundinne!‘
[E.:] – daz ist: wan si ist zemâle mîn an der liebe, wan
    [S.:] ‚er ist mir und ich bin im aleine‘;
    [J.:] ‚mîn tûbe‘
[E.:] – daz ist: einvaltic an der begerunge –,
    [J.:] ‚mîn schœne‘
[E.:] – daz ist: an den werken –,
    [J.:] ‚stant ûf snelliclîche und kum ze mir! [...]‘“ (EP 614,4–12).

98 Siehe zu diesem Begriff Leppin 2021a, S. 17 f.

„Gewiß, hierüber spricht die Seele im Buch der Liebe: ‚Mein Geliebter schaute mich an durch ein Fenster' – das heißt: ohne Hindernis –, ‚und ich ward seiner gewahr; er stand an der Wand' – das heißt: bei dem Körper, der hinfällig ist – ‚und sprach: ‚Tu mir auf, meine Freundin''. – das heißt: sie gehört mir völlig in der Liebe, denn ‚Er ist mit mir, und ich bin ihm allein'; ‚meine Taube' – das heißt: einfaltig im Begehren –, ‚meine Schöne' – das heißt: in den Werken –, ‚steh schnell auf und komm zu mir [...]!'"

Die Verschränkung der Perspektiven der Sprechenden in diesem kurzen Textstück[99] ist jedoch überauffällig – in der Zeile *daz ist: wan si ist zemâle mîn an der liebe* (EP 614,9) wird sie noch einmal gesteigert, da hier Eckhart in seiner Erklärung die Position des Sprecher-Ich des Bräutigams / Jesu referierend aufnimmt. Zieht man medial die mündliche Darbietungsform der Predigt in Betracht,[100] so lässt der mehrfache Wechsel des Ich, vorgetragen in der stets nur einen Stimme des Predigers, dessen Ich und das jeweils sprechende Ich der Rollen aus dem *Hohenlied* ineinander verschwimmen und macht – insbesondere in der Redesituation der Predigt – den Prediger auch zum Sprecher des Christus-Ich. So unterstreicht der Dialog in der Inszenierung seiner Sprechakte die Schlusszusage der Predigt, dass Gott selbst aller Vollkommenheit gebiete, in die Seele zu kommen (EP 614,20 f.). Diese Zusage kommt von Gott, der der Seele gegenwärtig ist und dessen Worte aus der Stimme des Prediger-Ich eben zu hören waren. Genau darin wird aus der distanzierten, bis zuletzt den akademischen Explikationsgestus beibehaltenden Predigt gleichwohl performatives Kerygma.

5. Zwischen Autologie und Heterologie I: Die Wahl der gestalterischen Mittel

Sowohl Kap. II,25 des *Fließenden Lichts* als auch Eckharts Predigt 57 kreisen um die Frage der Erkenntnis Gottes in einer als Einheit gedachten Verbindung von Transzendenz und Immanenz. Dabei stellt sich in beiden Texten das grundlegende theologische Problem der Fassbarkeit Gottes in der Seele, aber auch das ebenso grundsätzliche mediale Problem der Fassbarkeit Gottes in der Repräsentation des jeweiligen sprachlichen Mediums. Beide Texte arbeiten sich an diesen Fragestellungen ab, jedoch auf deutlich unterschiedene Weise.

99 Vgl. Leppin 2021a, S. 224 f.

100 Eine gewisse Problematik des Genres Predigt liegt für die historische Analyse darin, dass diese genuin mündliche Gattung nur in schriftlicher Form überliefert ist – und dies durch vielfache Brechungen des Hörens, Mit- und Abschreibens hindurch. Insofern steht das Folgende unter einem gewissen methodischen Vorbehalt, soll aber die Aufmerksamkeit auf die Funktionsweise des benannten Dialogs lenken.

Kap. II,25 des *Fließenden Lichts* präsentiert das Thema in der „Inszenierung eines Dramas, in dem die Paradoxie der Anwesenheit des Transzendenten“[101] in immer neuen Anläufen und Perspektiven über die Spannung zwischen Entzug und Bezug Gottes, Trennung und möglicher *unio*, Differenz und angestrebter Identität, Begehren und erhoffter Erfüllung, Zweiheit und Einheit ausagiert wird. Entsprechend einer Exegese „im Vollzug“,[102] wie sie sich vor allem ungelehrtem Wissen in der Fortsetzung zisterziensischer *Hohelied*-Auslegung anbot, und angepasst an die zu erwartende Hörer- und Leserschaft, steht nicht die propositionale Aussage, die kausallogische Erklärung oder die gelehrte Explikation im Vordergrund. Die zahlreichen gestalterischen Mittel, die zum Einsatz kommen, zielen vielmehr auf einen emotionalen Nach- und performativen Mitvollzug.

So ist die Klage, die sich aus dem anfänglichen Preis herausschält und in ihn mündet, per se eine affektive Redeform. Über Lexeme der Not, des Leidens und Begehrens, über Interjektionen und wiederholte Anreden wird die Affektivität zusätzlich herausgestellt. Metaphern aus dem Bereich der antiken Liebespassio – Liebespfeil, Verwundung, Verletzung, Brand, Fessel – unterstreichen den affektiven Bezug ebenso wie Vokabeln und paradoxale Denkfiguren aus dem Bereich der Hohen Minne (*triuwe*, Bezug – Entzug, Anrede: *Herzeliebú;*[103] FL 130,19) und vor allem der *Hohelied*-Allegorese. Die affektive Verve wird jedoch auch angestoßen durch alltagsweltliche Bilder (*widerwegen*; FL 130,28 – *zuker*; FL 134,13), Tier- und Naturallegorese (*lǒwe*[]; FL 132,7 – *bǒngarten*; FL 132,27 – *ǒppfel*; FL 132,37) oder das Netz an Feuer-, Licht- und Leuchtlexemen, die sich neben der antiken auch aus der biblischen oder aus der dionysischen Tradition herleiten. Wesentlich für den entstehenden dynamisch-atemlosen Eindruck ist zudem, dass die Bildbereiche in rascher Folge wechseln, oft in- und übereinander geblendet werden und sich nahezu schwellenlos mit Anspielungen an Bibelzitate (z.B. Ps 12,15 f. oder Hiob 19,20)[104] oder Fragen gelehrter Theologie (z.B. *gabe von nature* [*per naturam*], *gabe von gnade* [*per gratiam*]; FL 128,18–23; Farballegorese der Äpfel FL 132,37 f.)[105] verbinden. Syntaktische Elemente wie anaphorisch eingesetzte Parallelismen etwa zu Satzanfang ([*i*]*ch růffe dir, ich beiten din,* [*i*]*ch jage dich*; FL 128,5,7,10) oder auch die rhythmisierte Satzstruktur, die durch den Reim bzw. die Reimassoziationen immer wieder Verscharakter annimmt, tragen zum hohen Tempo des Klage- wie Bilderstroms bei, in den die Rezipierenden analog zur Seele immersiv eintauchen können.[106] Mehr als durch die inhaltlichen Satzaussagen spiegelt sich die Unruhe der Seele somit in den beständig

101 Hasebrink 2007, S. 94.
102 Largier 2000, S. 104.
103 Konjektur aus *liebú herze*, vgl. zur Stelle Vollmann-Profe 2003, S. 743.
104 Vgl. z.B. Vollmann-Profe 2003, S. 743.
105 Vgl. Hasebrink 2007, S. 100, bzw. Vollmann-Profe 2003, S. 744.
106 Zu entsprechenden Immersionspraktiken als Bestandteil mystischer Lektüren siehe Nemes 2012. Vgl. zum der Schrift inhärenten „Programm eines Handlungsvollzuges“ auch Kiening 2011, S. 13.

wechselnden Bildbereichen und rhythmischen Valeurs, werden die Mittel der Gestaltung zur gleichrangigen, z.T. primären Aussageinstanz.

Die gestalterischen Mittel, die synästhetische Erfahrung und theologische Reflexion, affektiven Bezug und erkennendes Wahrnehmen engführen, erweisen sich so als Strategie der Immersion, um den Nach- und Mitvollzug des Gesagten zu unterstützen. Ziel ist es dabei, über die emotiven Stufen des verzweifelten Hintereinanderher-Jagens und eines Sich-gegenseitigen-Aufwiegens den Hörenden oder Lesenden die Erfahrung der *sůssen einunge* selbst performativ zu ermöglichen.[107] Diesem Ziel arbeitet dann auch zu, dass nicht eine biographisch konturierte Sprecherin, sondern die entpersonalisierte Ich-Position der Seele als ‚bereinigte', damit vielfach überschreibbare Identifikationsfläche den Rezipierenden angeboten wird.

Der Duktus von Eckharts Predigt 57 ist aufgrund von Eckharts scholastischen Bildungsvoraussetzungen, seiner lateinischen Schulung sowie seines vornehmlich gebildeten Adressatenkreises ein deutlich anderer. Seine Argumentationsstruktur folgt weitgehend scholastisch-gelehrten Vorgaben und Mustern, was sich in klar hierarchisierten Gliederungen, in einem durchgehenden Autoritätenbezug, in der Argumentationsfigur der Begriffsdefinition, in fortgesetzten Zitationen aus biblischen und patristischen Quellentexten und vor allem in der hermeneutischen Praxis des vierfachen Schriftsinns zeigt, insbesondere in der Auslegung in Hinblick auf den *sensus moralis*. So dürfte es kein Zufall sein, dass die Eckhartsche Predigt die Deutungspraxis des vierfachen Schriftsinns in homiletischem Bemühen besonders ausgeprägt am Anfang der Predigt gebraucht – als unmissverständliche Demonstration jenes Rezeptionsmodus, der für die gesamte Predigt von grundlegender Bedeutung ist.

Doch das Verständnis der Themenfelder und Deutungszusammenhänge wird auch hier durch spezifische sprachlich-rhetorische Mittel gestützt.[108] Diese Mittel bestehen, ähnlich wie im *Fließenden Licht*, in der Bezugsetzung über Binnenstrukturen, Motivkor-

107 Es ist entscheidend, dass der immersive Mitvollzug, lanciert über ästhetische Gestaltungsmittel, sowohl Differenzerfahrungen einschließt als auch Erkenntnis ermöglicht (ebenso wie „die Einheit noch in der Trennung wirksam ist," siehe Köbele 1993, S. 95). Gerade die in Bezug auf die sinnliche ‚Süße' immer mitlaufende „Notwendigkeit der Unterscheidung der Geister" (Largier 2007, S. 47) dürfte dann jedoch die Gefahr der Entgegensetzung von sich verselbständigender, ‚autonomer' ästhetischer Erfahrung und dem Ziel der *cognitio experimentalis* – so tendenziell Largier 2007, S. 55–60 – entkräften, eine Gefahr, deren Annahme in dieser Form sich wohl vor allem einem neuzeitlichen Ästhetikverständnis verdanken dürfte. Zur Kritik an Largier in diesem Punkt vgl. aufschlussreich Zech 2015, S. 15f. Vermittelnd Hasebrink 2007, S. 105, der die Differenz zur neuzeitlichen Ästhetik gerade darin sieht, dass „eine transzendente Anbindung spezifisch für das Verständnis mittelalterlicher Ästhetik ist, das Ästhetische also nicht im schönen Schein des Kunstwerks aufgeht, sondern immer auch die Differenz ihrer eigenen Ermöglichung mitführt und damit Abwesenheit bekundet" (S. 105).

108 Vgl. dazu insbes. Seelhorst 2003, S. 150–230.

respondenzen, semantische Ambiguität; in der Verwendung von Metaphern, Gleichnissen, Beispielen aus unterschiedlichen Bildbereichen[109] – auch hier mit Anbindung an Fertigkeiten des sozialen Alltags (EP 608,26–29); und am Ende der Predigt kommen durchaus syntaktische oder rhythmische Verdichtungen zum Einsatz. Diese Mittel treten jedoch anders als im *Fließenden Licht* tendenziell sparsam auf und übernehmen Funktionen meist im Sinn rhetorischer Kohärenz und Anschaulichkeit in der Unterstützung der sachlich-argumentativen Explikationslogik dort, wo das Wissen um die Argumente im lediglich andeutenden, komplexe Kommentartraditionen abschöpfenden Verweissystem möglicherweise nicht ausreicht, um alle Predigthörerinnen und -hörer im Fortgang der Predigt persuasiv mitzunehmen. Sie können aber auch, verbunden mit der Intensivierung und Ausstellung der sprachlich-sinnlichen Präsentation, im Extremfall eben auf jene Aktualisierungen zielen, die – gemessen an der weitreichenden Prophetie des Literalsinns – eine partielle Verwirklichung des Eschatons in der Seele schon hier und jetzt mit sich bringen.

Ähnlich wie dem *Fließenden Licht*, dies ist hervorzuheben, geht es also auch Eckhart um die Vermittlung und Vergegenwärtigung des Heils des biblischen Geschehens in der Gegenwart. Jene Vermittlungs- und Vergegenwärtigungsleistung suchen sowohl die Schreiberin als verantwortliche und von Gott beauftragte Mitschwester als auch Eckhart als Prediger und hochangesehener dominikanischer Lehrer in bestmöglicher Weise und mit aller zur Verfügung stehenden rhetorischen Raffinesse erfolgreich zum Ziel zu bringen. Trotz der ähnlichen seelsorgerischen Zielsetzung zeigt sich die jeweilige Umsetzung aber insgesamt deutlich unterschieden, angepasst an die Gattungsformen von mystischem Preis bzw. Klageruf einerseits, Predigt andererseits sowie an die bildungsmäßigen und institutionellen Voraussetzungen der Sprechenden und ihres Rezipierendenkreises. Gerade im Vergleich wird so unübersehbar, wie entschieden die eingesetzten Mittel in autologischer Dimension in die heterologischen Bezüge der Sprechenden oder deren Inszenierungen eingelassen bleiben, was eine rein literaturwissenschaftlich-sprachreflexive Lesart verbietet. Ebenso tritt zutage, wie sehr die differenten sprachlichen Mittel auf der Ebene der Rezeption funktional auf die jeweilige Heilsvermittlung gemäß des heterologischen Gebrauchszusammenhanges zielen und so auch, wiederum in der gebotenen Vorsicht, über diesen Aufschluss geben können: ein methodisches Angebot der Literaturwissenschaft an die Theologie.

109 Zur Metaphorik bei Eckhart siehe – mit unterschiedlicher Ausrichtung und Gewichtung – Köbele 1993, S. 123–191, und Seelhorst 2003, S. 215–230.

6. Zwischen Autologie und Heterologie II: Sprachreflexionen

Die genaue, variantenreiche und stringente Anwendung der Mittel – sei es im Sinn der durchgehenden Strategien der Immersion wie im *Fließenden Licht*, sei dies wie bei Eckhart in der im Verlauf der Predigt zunehmenden Annäherung von akademisch gelehrtem Explikationsgestus und unmittelbarer Anschaulichkeit – verweist zugleich auf einen Reflexionsstand, der die rhetorisch selbstverständlichen Überlegungen zum *ornatus* oder zum *aptum* zur impliziten ästhetischen Verhandlung werden lässt. Denn das grundlegende theologische Problem der Fassbarkeit Gottes in der Seele, um das beide Texte ringen, wirft durch einen Vermittlungsanspruch, der eben nicht nur auf religiöse Unterweisung, sondern auf Vergegenwärtigung, ja auf die Erfahrung mystischer *unio* zielt, zwangsläufig das Paradoxon der Fassbarkeit (oder des Entzugs) Gottes in der Repräsentation des jeweiligen sprachlichen Mediums auf.[110]

Dabei ist zunächst einzubeziehen, dass sich sowohl die Sprecherin in Kap. II,25 des *Fließenden Lichts* als auch Eckhart in Bezug auf die sprachliche Präsentation bzw. ihre Mittel wiederholt kritisch äußern, wenngleich z. T. aus völlig unterschiedlichen Motivationen heraus. So fällt auf, dass die Sprecherin in Kap. II,25 ihre eigene, an den Leib gebunden Stimme als *ellendig*[] (FL 128,6) bezeichnet, was sowohl mit der Konnotation ‚in der Fremde' als auch in Opposition zum Antrieb mit großer Sehnsucht (*mit grosser gere*; FL 128,5) im Sinn einer schwachen, kaum hörbaren, „klägliche[n]"[111] Stimme aufgefasst werden kann. Mit dem Überhandnehmen des Jammers kann die Zunge auch gelähmt werden oder sich der Mund ganz verschließen (FL 130,34 f.). Ebenso unzureichend kann die irdische Hand (FL 134,20 f.) der Schreiberin nur Fragmentiertes bieten: die aufgeschriebenen Wörter dem (toten) Buchstaben nach, denen jedoch die Melodie (*wise / stimme*; FL 134,6 und 20) der Liebe und der *sůsse herzeklang* fehlen, ebendas, was im Zusammenschluss die Spiritualität des Gesangs der Jungfrauen (FL 134,5) ausmacht. Jedesmal sind hier die irdisch-körperlichen Bedingungen Grenze und Fessel. Doch auch dann, wenn es nicht die leibliche Sprecherin selbst ist, die die Stimme erhebt, sondern ihre Seele, ist eine adäquate Artikulation, die dem Mangel oder der Fülle[112] gerecht zu werden vermag, offensichtlich schwer zu finden. So ertönt das laute Erbeben der Seele, das dem Gebrüll eines hungrigen Löwen gleicht, zwar kraftvoll, bleibt aber ebenso unausgewogen wie unartikuliert (FL 132,6 f.). Und selbst die Stimme ganz am Ende, die im nächsten Moment aus der *einunge* heraus singen soll und wird, weist sich in der Selbst-

110 Dieses „Repräsentationsparadox", an dem sich Mystikforschung insgesamt abarbeitet, verdeutlicht prägnant Köbele 2004, Zitat S. 122.

111 So die Übersetzung Vollmann-Profe 2003, FL 129,7.

112 Zu dieser Grundspannung in theologischer, anthropologischer wie medialer Hinsicht einführend: Kiening 2016, insbes. S. 21–38, zum *Fließenden Licht* S. 205 f.

beschreibung vor dem Anheben des Gesangs noch immer als negativ, unzulänglich und rau, als *heiser* (FL 134,11) aus.

Diese Skepsis verweist sicher auf das genderübergreifende theologische Problem, dass jede Art der Artikulation die Erfahrung des überwältigenden Gottesentzugs wie des ebenso überwältigenden Gottesbezugs nicht einfangen kann, wie es bereits zu Anfang der *lamentatio* heißt: *das môhten dir alle creaturen nit vollesagen* (FL 126,14).[113] In der wiederholten Spezifik der Äußerungen wird man jedoch vor allem jene immer wieder auftauchende, an die soziale Praxis rückgebundene Perspektive im *Fließenden Licht* wiedererkennen, in der die Sprecherin sich selbst aufgrund ihrer Ungelehrtheit, ihrer Weiblichkeit, ihres fehlenden Äußerungsrechts in der Inszenierung des Textes zum Verschwinden zu bringen sucht.[114] Dieses Sich-zum-verschwinden-Bringen ist zugleich die notwendige Voraussetzung dafür, dass die Sprecherin zum reinen Medium der Offenbarung Gottes und der von ihrer mangelhaften Hand geschriebene Text zum fließenden Licht der Gottheit selber werden kann. Auf heterologischer Ebene ergibt sich hieraus für die Sprecherin eine veritable Legitimation für ihre im institutionellen Kontext prekären Äußerungen. Ebenso wichtig erscheint auf autologischer Seite, dass das radikale, selbstlose, vollkommen durchlässige „Sprechen vom Anderen her“[115] jene einzige Möglichkeit darstellt, den Umschlag vom *nit vollesagen* zum *vollesagen* zu vollziehen.

Ein solcher Umschlag erscheint nach dem Übergang von der Klage in die gelassen(er)e Frage, von der Frage zur Aufforderung durch den Geliebten: *nu sing an* (FL 134,10) *in actu* möglich. Analog zum Auftrag durch Gott, das *buoch* zur Offenbarung des göttlichen fließenden Lichts werden zu lassen, geht auch hier die entscheidende Initiative vom göttlichen Partner aus. Ebenso ist es auch hier nicht das eigene Vermögen, sondern die Großzügigkeit (*miltekeit*; FL 134, 13) Gottes, die die Kehle medial zum Klingen bringt. Auch das nun hervorgehende Produkt ist nicht ein eigenes, sondern ein Sich-Einfinden in *der megde sang* (FL 134,5)[116] und bedeutet damit zugleich dessen Aktualisierung. Erst in diesem völligen Sich-Übereignen hat das Ich jenen medialen und kognitiven Status erreicht, der im doppelten Wortsinn zum *begrîfen* Gottes (vgl. FL 128,16), zum Begreifen des Anderen im Eigenen wird. Kennzeichen des begreifenden Vollzugs ist eine synästhetische, sinnliche und alles Sinnliche übersteigende *süeze*: *das zuker* der *sůssen miltekeit* (FL 134,13), der *sůsse*[] *klang* von *wort* und *wise* (FL 134,6) und der *sůsse herzeklang* (FL 134,20) werden eins. Erst in dieser *sůssen einunge* (FL 132,28) kann das *vollesagen* (FL 126,14) im Sinn eines Sprechens, in dem Repräsentation und Präsenz, *signum* und *res* zusammenfallen, im nun anhebenden lyrischen Gesang gelingen.

113 Übersetzung FL 126,14: „das könnten dir alle Kreaturen nicht wirklich sagen“.

114 Neben den oben angeführten Unfähigkeitsbeteuerungen und Demutsformeln und dem ‚Verschwinden‘ des Ich hinter dem Begriff ‚Seele‘ wäre auch die Dissoziation des Ich in verschiedene Köperteile hier anzuführen (vgl. hierzu Gerok-Reiter 2023 [im Druck]).

115 Hasebrink 2006.

116 Dies betont auch ausdrücklich Linden 2011, S. 373 f.

Auch wenn dieses performativ-emphatisch zu erreichende *vollesagen* in der Ewigkeit kein Ende findet (*etc.*; FL 134,18),[117] ist es im *hic et nunc* der religiösen Adressaten nicht auf Dauer zu stellen. So bedeutet der Wechsel zurück zur Begrenztheit des geschriebenen Wortes (FL 134,21) nicht, dass die Einheit nicht in der Immanenz gefasst und ausgedrückt werden kann,[118] sondern verweist nochmals in neuer Perspektive – wie das gesamte Kapitel – auf die Bedingungen, unter denen ein *vollesagen* sich vollziehen kann. Die Semantik von *bliben* (FL 134,20) lässt sich damit durchaus ambig auffassen, d. h. nicht nur als ‚ausbleiben'. Um immer wieder *dú wort des sanges* zum Leben erwecken und sie als fließendes Licht der Gottheit erfahren zu können, muss das Liebesbegehren, muss der *sůsse herzklang* zumindest als Spur des eben Gehörten oder Gelesenen in der Erinnerung der Rezipierenden ‚verbleiben'. Gerade für die Vermittlung des Heilswissens in den lebensweltlichen Zusammenhängen der Mitschwestern ist diese pragmatische Rückbindung notwendig. Und sie zeigt noch einmal, wie eng die Darstellung – bei und mit aller Emphase – in das Bemühen um konkrete Seelsorge und Heilsverkündigung eingelassen ist.

Schaut man nun auf Eckharts Reflexionen des Medialen, setzen diese bezeichnenderweise nicht direkt bei der eigenen Leiblichkeit oder dem eigenen Ungenügen an, sondern grundsätzlicher: beim ‚Nichts' der Kreatürlichkeit schlechthin. So ist es für die ästhetische Verhandlung durchaus bedeutsam, wenn Eckhart im metaphysisch-ontologischen Sinn in der Predigt 57 dem ‚Etwas' Gottes das ‚Nichts' der kreatürlichen Wesen entgegenstellt, deren Sünde in der Leiblichkeit an sich besteht, während die Rückkehr zu Gott, die mystische Einigung, gerade das ‚Ausfließen' in die Leiblichkeit wieder ‚in seinen Anfang zurückbeugt' (EP 610,25 f.). Das entspricht dem ontologischen Ansatz, den Eckhart in seinem lateinischen Werk entwickelt hat. Bekanntlich hat Eckhart hier die provokante These vertreten: *Esse est deus*[119] und für die Kreaturen die Konsequenz gezogen:

> […] alles, was von irgendeinem gemacht ist, ist ohne ihn nichts. Denn offenbar ist alles, was ohne Sein ist, nichts. Wie wäre nämlich etwas ohne Sein? Alles Sein aber und aller Sein ist von Gott allein.[120]

117 Mit etwas anderer Deutung Linden 2011, S. 374, vgl. dort auch Anm. 35.

118 So Seelhorst 2003, S. 102–104, 124 f.; Hasebrink 2007, S. 104 f. Die Übersetzung der entscheidenden Zeilen FL 134,19–21 von Vollmann-Profe 2003, die sich offenbar an Mechthild: *Lux divinitatis*, Liber IV,7, 30 f. (S. 232) orientiert, lenkt in diese Richtung: *Dis sint dú wort des sanges. / Der minne stimme und der sůsse herzeklang můsse bliben, / wan das mag kein irdenschú hant geschriben!* „Die Melodie der Liebe und der süße Herzensklang können nicht ausgedrückt werden, denn das kann keine irdische Hand aufschreiben."

119 Meister Eckhart: Prologus generalis Nr. 12, S. 8; ders.: Prologus in Opus propositionum Nr. 1, S. 16 u. ö.; vgl. Manstetten 1993.

120 Meister Eckhart: Expositio in Iohannem Nr. 53, S. 44,12–15: *omne factum a quocumque sine ipso est nihil. Constat enim quod omne, quod est sine esse, est nihil. Quomodo enim esset sine esse? Esse autem omne*

Die kreatürliche Welt kann also allenfalls in abgeleitetem Sinne als seiend angesprochen werden. Indem die Sprache nun aber Teil dieser defizienten leiblichen Welt ist, hat sie zwangsläufig Teil an jenem Ungenügen und jener Vorläufigkeit des Kreatürlichen, die es im Sinn der *vrîheit* und *lûterkeit* abzuschütteln gilt. Doch die einseitige, gleichsam radikale Zurückweisung greift zu kurz. Dies zeigt sich im Folgenden darin, dass Eckhart, zunächst fast quer zur Thematik der Predigt 57, auf jene grundsätzliche mediale Vermittlungsnotwendigkeit zu sprechen kommt, die mit der Geschöpflichkeit des Menschen, mit der Inkarnation Gottes und mit der christlichen Offenbarung in den christlichen Denkhorizont ebenso fest eingeschrieben ist. Denn Eckhart weist im Übergang zu den Schlusspassagen der Predigt dezidiert darauf hin, dass – auf ontologischer Ebene – selbst der Leib gottgegeben ist, dass er als ‚Träger' der Seele und damit als unaufgebbare Ausgangsbedingung und Hilfe des Aufstiegs zu Gott zu lieben sei.[121] Ja, sogar das Licht Gottes könne nur ‚umhüllt' zur Wahrnehmung gelangen, wie Dionysius sage: *„ist, daz daz götlîche lieht in mich schînet, sô muoz ez bewunden sîn, als mîn sêle bewunden ist"* (EP 612,9–11).[122] Nimmt man als Bezugshintergrund Joh 1 hinzu, so steht das Licht für das göttliche Wort bzw. dessen Offenbarung durch und in Jesus Christus. Selbst das göttliche Wort hat sich somit ‚medial' auf die ‚leibliche' Einkleidung eingelassen, um in die Welt zu gelangen. Es muss sich entsprechend der menschlichen Sprache bedienen, um dort fruchtbar zu werden. Oder umgekehrt: Weil die Selbstmitteilung Gottes sich auf die begrenzenden Bedingungen der defizienten Kreatürlichkeit einlässt, bedarf selbst das göttliche Wort der medialen Vermittlung.

Adaptiert und aktualisiert der Prediger im Akt des Predigens jenes Werk der Offenbarung, so bleibt auch seine Rede jenem Zwiespalt zwischen einer immer schon aufgehobenen Vermittlung im Sein Gottes und jener notwendigen Veräußerung verpflichtet, den Eckhart zuvor auch in der Erläuterung des Widerspruchs von Anfang und Ewigkeit avisiert und als Differenz in der Identität erläutert hatte. Auch das homiletische Bemühen ist somit in diesen Zwiespalt gestellt. Gleichwohl ist das Ziel des Predigers, das er durch die Vermittlung des Predigtwortes anstrebt und verheißt, die Unmittelbarkeit zu Gott. In dieser Unmittelbarkeit überwindet die Seele innerhalb der Kreatürlichkeit deren Bedingungen und wird selbst zum Tempel Gottes, in welchem dieser in

et omnium a deo est solo, […]. („alles, was von irgendeinem gemacht ist, ist ohne ihn nichts. Denn offenbar ist alles, was ohne Sein ist, nichts. Wie wäre nämlich etwas ohne Sein? Alles Sein aber und aller Sein ist von Gott allen, […]." Übers. J. Koch).

121 Eindrücklich betont er diesen *medialen* Nutzungsaspekt nochmals in der Schiffsmetapher EP 612,1–3: *Hân ich die liebe, daz ich über mer wil, und hæte ich gerne ein schif, ez wære aleine, daz ich gerne über mer wære; und als ich über mer kume, sô enbedarf ich des schiffes niht.* („Habe ich Lust, übers Meer zu wollen, und hätte ich gern ein Schiff, so nur deshalb, weil ich gern übers Meer wollte; und sobald ich übers Meer gelange, bedarf ich des Schiffes nicht mehr.")

122 Übersetzung EP 612,9–11: „Wenn das göttliche Licht in mich scheint, so muß es umhüllt sein, so wie meine Seele umhüllt ist".

volkomenheit (EP 614,20) anwesend ist. Auch Eckhart muss sich damit der grundsätzlichen Paradoxie der Offenbarungsvermittlung stellen, unter den Bedingungen der Immanenz Transzendenz erfahrbar werden zu lassen, d.h. in der sprachlichen Repräsentation die Vergegenwärtigung des Heils zu gewährleisten.

Eckhart wählt hier, angelehnt an die Diskurstradition der Predigt, gestufte Vorgehensweisen: Anders als es der mystische Sprechgestus in Kap. II,25 des *Fließenden Lichts* einfordert, sucht der Gelehrte keinen Mitvollzug in affektiv-emotionaler Hinsicht, türmt keine Metaphern oder nutzt evokative Reimklänge. Nicht die „Applikation der Sinne“,[123] sondern die scholastische Argumentation, die Explikation des Gedankens stehen im Vordergrund. Die Redefiguren unterstützen die Erläuterung des Sachverhalts, sie vollziehen ihn nicht. Weniger das Bild zählt als dessen Bedeutung.[124] Gleichwohl liegt auch Eckhart an der Dynamisierung der hermeneutischen Prozesse in der intellektuellen Auseinandersetzung. Von hier aus erschließen sich die Erklärungsreihen (*stat*, *vride*, *heilic*, *niuwe*) innerhalb der allegorischen Auslegungskunst des vierfachen Schriftsinns, der immer erneute Ebenenwechsel zwischen dem Literal- und dem Spiritualsinn, die Vielfalt der Autoritätenbezüge oder der genutzten biblischen Zitate.[125] Sein homiletisches Ringen kann sich jedoch auch, wie Predigt 57 zeigte, darin niederschlagen, dass die akademisch gelehrten Explikationen und die Dynamisierungen passagenweise in einen anschaulich-performativen Duktus übergehen.[126]

123 Largier 2007.

124 Wie sehr dennoch Differenzierungen vom „Bild-Konkretum“ bis zu „abstrakt-begrifflichen Inhalten“ möglich sind, zeigt Köbele 1993, S. 171–191 (Zitate S. 190).

125 Von hier aus erschließt sich auch die prinzipielle Adaptation jener Denkmuster, die vor allem durch Dionysius in das Christentum eingegangen sind und die aufgrund des unzureichenden Charakters der Begriffe gegenüber der Allmacht und Herrlichkeit Gottes eine *theologia negativa* präferieren. Kann die Erscheinung nicht als adäquater Verweis auf Gottes Sein, kann der Ausdruck nicht als angemessenes *signum* jener gottbezogenen Erscheinung gelten, ist nur über den Weg der Negation eine Gleichheit bei je größerer Ungleichheit zu erreichen. Meister Eckharts Position wird hier markant, wenn man sie mit den gleichzeitigen Bemühungen um sprachlogische Präzision in der Suppositionslogik vergleicht. Diese fragte sehr präzise nach dem Verhältnis zwischen Begriffen und der Realität, für welche diese standen (*supponere*), und brachte so auf ihre Weise eine erhebliche Sprachskepsis mit sich, die sich in den folgenden Jahrzehnten immer mehr in Gestaltungen von Nominalismus beziehungsweise Konzeptualismus ausdrücken sollte. Von diesen Überlegungen ist Meister Eckhart weit entfernt und kommt doch durch den neuplatonischen Horizont seines Denkens gleichfalls zu skeptischen Sprachreflexionen. Siehe hierzu etwa Kaufmann 1994.

126 Diese Bandbreite bei Eckhart dürfte auf eine Ambivalenz gegenüber der *schoene*[*n*] *rede* zurückzuführen sein, wie sie sich etwa in Predigt 29 (EP 29, S. 330,5 f.) zeigt, da die *schoene rede* einerseits durch den Gebrauch insbesondere von Tropen verunklärend, ablenkend oder sogar verstellend wirken kann, andererseits diese Mittel bei Eckhart aber doch immer wieder genutzt werden, insbesondere das Sprechen im Gleichnis (siehe Predigt 9: EP 9, S. 112,24–27). Hierin dürfte sich jene Spannung wiederholen, die Haug 1992, S. 18 f., für die christliche Tradition insgesamt geltend

Gerade im Vergleich zur Schlusspassage von Kapitel II,25 im *Fließenden Licht* zeigen sich dabei jedoch nochmals entscheidende Differenzen, die selbst hier, in diesen sensiblen Momenten, auf die heterologische Eingelassenheit der Sprechenden verweisen. Während das sprechende Ich des *Fließenden Lichts* sich selbst zum Verschwinden zu bringen sucht, ja strukturell zum Verschwinden bringen m u s s , um zum reinen Medium der Stimme Gottes zu werden, bleibt der geschätzte und geachtete Prediger *in persona* (auf der Kanzel) doch sichtbar – auch wenn sich für einen Moment lang die Stimme Jesu und seine nicht mehr unterscheiden. Seine Stimme füllt sich gleichsam mit der göttlichen, während die Stimme des sprechenden Ich im *Fließenden Licht* sich in der Seele spiritualisiert und in Gott völlig aufhebt. Ebenso unterschiedlich gestaltet sich der Bezug zu den Zuhörenden. Werden die Rezipierenden durch das performativ vorbereitete Identifikationsangebot im *Fließenden Licht* in den Transformationsprozess in der Weise hineingezogen, dass sie im besten Fall selbst die Stelle des sprechenden Ich einnehmen und dieses substituieren, so bleibt das Gegenüber von verkündendem Prediger und dessen religiösen Adressaten bis zuletzt gewahrt. Und selbst dort, wo sich ein Sehen wie durch ein *venster* eröffnet, muss gleichsam noch in diesem Moment die Steuerung durch den Gelehrten, den Scholastiker, den Prediger in der Auslegung (*daz ist: âne hindernisse*; EP 614,6) bestehen bleiben, während das *Fließende Licht* den Bruch erst nach dem performativen Vollzug ansetzt als Rückkehr in eine unhintergehbare Haltung der Demut und *humilitas.*

7. Zwischen Autologie und Heterologie III: Ästhetische Verhandlungen – Resümee

Basierend auf den dargelegten Ausführungen soll im Folgenden zusammenführend die Frage nach der Paradoxie einer christlichen Ästhetik nochmals aufgeworfen werden. Dabei erheben die bisherigen Einsichten keineswegs den Anspruch, für das breite und variante Spektrum einer christlichen Ästhetik in mittelhochdeutschen Schriftzeug-

gemacht hat und bereits bei Augustinus verortet: „Was bei Augustinus in dieser Weise nebeneinandersteht: zum einen die Empfehlung, nicht auf die rhetorisch-literarischen Mittel zu verzichten, die die antike Bildungstradition bereithielt, und zum anderen die programmatische Wende zur Ästhetik des Sermo humilis, dies ist nur die Radikalisierung eines Widerspruchs, der das christliche Verhältnis zu Wort und Welt grundsätzlich kennzeichnet und der schon früh von den schriftstellerischen und literaturtheoretischen Zeugnissen der neuen Religion faßbar wird. Auf der einen Seite stehen die Bemühungen, das christliche Glaubensgut als höchsten Wert auch in der kunstvollsten Form darzubieten. [...] Dem widerspricht auf der anderen Seite die Überzeugung, daß dem formalen Aspekt keine entscheidende Bedeutung zukommen dürfe: der Inhalt hat absoluten Vorrang gegenüber der Form. Simplicitas und Rusticitas werden zu Bürgen der Wahrheit."

nissen insgesamt einstehen zu können. Unterschiedliche Textsorten setzen je nach Zeit, konkreter Funktion und Diskursgebundenheit je eigene Maßstäbe, die auch innerhalb des christlichen Rahmens von einer extensiven Spannweite sein können.[127] Doch beide Texte eignen sich durch ihre heterologische Eingebundenheit in eine religiöse Gebrauchspraxis ebenso wie durch ihren extremen Anspruch, religiöse Didaxe zu bieten mit dem Ziel performativen Kerygmas, in besonderer Weise, Kriterien eines ästhetischen Verständnisses unter christlich-mittelalterlichen Vorzeichen nochmals grundsätzlich zu reflektieren. Dies soll abschließend in sieben Gedankenschritten thesenartig geschehen.

(1) *Ästhetik und religiöse Gebrauchspraxis*: Konsens der Forschung dürfte sein, dass „eine transzendente Anbindung spezifisch für das Verständnis mittelalterlicher Ästhetik ist",[128] zumindest sofern die Texte im religiösen Diskursfeld angesiedelt sind und auf dieses dezidiert rekurrieren.[129] Diese transzendente Anbindung ästhetischer Praktiken gilt umso mehr in Texten religiöser Frömmigkeitspraxis, d. h. in Texten, die in der Regel eine konkrete Funktion im Rahmen liturgischer, homiletischer oder seelsorgerischer Praxis übernehmen. Die ästhetische Faktur, sofern die Texte eine solche aufweisen, bleibt damit tief eingelassen in die pragmatischen und inhaltlichen Ansprüche religiöser Gebrauchspraxis. Dies heißt in der Konsequenz: Die ästhetische Faktur wird dezidiert von den Ansprüchen im jeweiligen soziohistorisch-individuellen Kontext aus (mit-)bestimmt, entworfen, gestaltet oder kritisiert;[130] sie soll im besten Fall praxisnah im Sinn religiöser Lehre, religiöser Erfahrung und religiösen Kerygmas auf diesen Kontext zurückwirken. Ebendies zeigten die Gestaltungsmittel und sprachreflexiven Ansätze im *Fließenden Licht* ebenso wie in der Predigt Eckharts. Gerade die zugrundeliegenden Textsorten machen dann aber unübersehbar deutlich, dass sich ihre ästhetische Faktur in Erscheinung, Leistung oder Qualität nicht mit Hilfe von Kriterien und Begriffen beschreiben lässt, die sich aus den Ansprüchen von Literaturen ergeben, die aus ihrem historischen Kontext heraus eine Loslösung von pragmatischen Zwecken

127 Vgl. hierzu die Beiträge von Sandra Linden und Daniela Wagner in diesem Band, S. 243–282, und Mireille Schnyder in diesem Band, S. 445–464. Insbes. der Beitrag von Mireille Schnyder zeigt auf, wie unterschiedlich die Zugänge sein können.

128 Hasebrink 2007, S. 105.

129 Zur Breite und Heterogenität des Feldes und den damit verbundenen methodischen Handicaps siehe Braun 2014, S. 422–425; auffallend ist, dass derzeit die Einbindung in christlich-religiöse Bezugsfelder wieder stärker im Fokus mediävistischer Analysen steht, auch und gerade unter ästhetischen Gesichtspunkten; dazu: Benz / Nowakowski / Rippl 2020.

130 Der Anspruch der ästhetischen Wahrnehmung kann auch zum Konflikt führen: vgl. bezogen auf mystisches Sprechen Largier 2014, S. 366–368; auf ‚Erbauungs'-Konzepte im weiteren Sinn: Köbele / Notz 2019.

einfordern oder vollzogen haben[131] oder die die „poetische Funktion“ von Sprache an Selbstreferentialität binden.[132]

(2) *‚Kunst‘ versus ‚ästhetische Verhandlung‘*: Diese Einsicht wirft in der Folge zu allererst die Frage nach religions- wie literarhistorisch *adäquaten* Begrifflichkeiten im Umgang mit vormodernen Artefakten im Rahmen religiöser Gebrauchspraxis auf. Ist der emphatische und exklusive Begriff des ‚Kunstwerks‘ im historischen Prozess, wie sich an Lessings Ausführungen paradigmatisch ablesen ließ, mit der geschilderten Emanzipation der Artefakte aus heteronomen Zwecken verbunden, so expliziert dies, warum sich der neuzeitliche Begriff des ‚Kunstwerks‘ bzw. der ‚Kunst‘ und des damit einhergehenden Kunstverständnisses in der Tat nicht ohne erhebliche Missverständnisse auf religiöse Gebrauchstexte wie das *Fließende Licht* oder Eckharts Predigt zurückprojizieren lassen. In ebendiesem Sinn differenziert auch Hans Belting, wenn er die „Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ oder Christian Kiening, wenn er von „Texte[n] vor dem Zeitalter der Literatur“ spricht.[133] Ebenso vorsichtig wird man im Rückgriff auf den Begriff der ‚Ästhetik‘ sein müssen, der erst seit Baumgartens *Aesthetica* und dann unter spezifischen historischen Vorgaben programmatisch Kontur gewinnt.[134] Gleichwohl bleibt zweierlei unbestritten: zum einen, dass die Texte, die, wie die Analysen zeigten, selbst Teil der religiösen Praxis sind, eine Fülle an gestaltenden Mitteln, verbunden mit komplexen Sprachreflexionen, einsetzen, die über ein rein rhetorisch orientiertes Anwendungsprofil des *ornatus* hinausgehen und damit den Begriff der ‚ästhetischen Aushandlung‘ im vollen Umfang rechtfertigen; zum anderen und weitreichender, dass die religiösen Gebrauchstexte, eingelassen in ihre heterologische Funktionalität, durchaus auf eine „höchste Wirkung“ und ein „[V]ollkommen seyn“[135] im *vollesagen* (FL 126,14) aus sind, d.h. ihrem eigenen sprachlichen Selbstverständnis nach eine höchst anspruchsvolle Wirkung und Wertung implizieren, ja in ihrer ästhetischen Faktur auf diese hin ausgerichtet sind.

131 Zur Historizität des Anspruchs auf Autonomie der Künste ebenso wie zur Historizität des Begriffs bzw. Konzepts ästhetischer Autonomie vgl. Robert 2023 [im Druck]: „Noch schwieriger sind unsere Begriffe von ‚ästhetischer Autonomie‘ und ‚Autonomieästhetik‘. Kein Manifest der ‚Sattelzeit‘ trägt sie im Titel; kein Akteur der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Hegel hat sie ausdrücklich verwendet oder vertreten. Vielmehr scheint es sich um ein Bündel von Konzepten zu handeln, das erst ex post – und dann polemisch – auf diesen Begriff gebracht wurde.“ Zu den aus der Historizität resultierenden strukturellen Widersprüchen: Kablitz 2012.

132 Jakobson 1979, S. 92–94. Selbst bei einer so differenzierten Analyse wie derjenigen von Hasebrink 2007, S. 105, findet sich dieser Rekurs: „Insofern könnte es gerade die Klage sein, in der sich das Ästhetische aus heteronomen Zwecken befreiten kann, weil sie in ihrer Pragmatik, der Bekundung eines Schmerzes, über jeden Verdacht eines Autonomen erhaben ist.“

133 Belting 1990; Kiening 2003.

134 Vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 16–18.

135 Lessing: Laokoon, S. 80, bzw. die Diskussion im Beitrag unter Abschnitt 2.

(3) *vollesagen – Kriterien ästhetischer Wirkung und Wertung*: Lassen sich Begrifflichkeiten wie ‚ästhetische Verhandlungen' weitgehend über die Verwendung gestalterischer Mittel sowie über Reflexionen in Bezug auf die Optionen sprachlichen Ausdrucks plausibilisieren, so setzt ein *vollesagen*, das ästhetische Erfahrung, Wirkung und Wertung umfasst, im Kontext mystischer Rede offensichtlich sehr viel weiter an. Die Kriterien, die hierbei zum Zug kommen, sind daher weit schwerer zu erfassen. Unübersehbar ist jedoch, dass die Texte einer Praxis folgen, in der die *Freiheit* von funktionaler Einbindung gerade in Hinsicht auf ästhetische Erfahrung, Wirkung und Wertung *keine* Rolle spielt. Die vorgestellten Texte gehen vielmehr umgekehrt von einer unlösbaren Interferenz von pragmatischer Einbindung und ästhetischer Wirkung und Wertung aus. Erst über und in dieser Interferenz erfüllt sich das *vollesagen*. In diesem Sinn war anzusetzen bei der in den Texten thematisierten Spannung von Immanenz und Transzendenz und deren Vermittlung im Kerygma von der Einheit von Gott und Mensch in Jesus Christus. Erst wenn der Nachvollzug der in Christus schon vollzogenen Vermittlung in der performativen Vergegenwärtigung unter den gegebenen soziohistorischen Bedingungen und mit ihnen gelingt, ist ein *vollesagen* im Sinn der *sůssen einunge*, ist das homiletische Ziel der Vergegenwärtigung des Göttlichen und seines Reenactments des Heils im Hier und Jetzt erreicht. Die ästhetische Dimension wird genau hier zu einer epistemischen[136] mit höchstem religiösen Anspruch.

(4) *Religiöse und ästhetische Strukturanalogie*: Voraussetzung der Eröffnung dieser weiten epistemischen Dimension ist die Erfahrung der Transzendierung des Sinnlichen bzw. des Umschlags des Sinnlichen in das Übersinnliche. Die Spannung dieser Relation gehört bekanntlich zu den Grundkonstituenten ästhetischer Erfahrung.[137] Sie bürgt für deren epistemische Aufschlusskraft und zielt auf diese. Dabei stehen durch die Struktur dieser Relation bzw. den avisierten Umschlag religiöse und ästhetische Erfahrung zunächst in Analogie. Diese Analogie präferiert jedoch ihren Zusammenschluss, ja kann religiöse und ästhetische Erfahrung zur Deckung bringen.[138] Aus dieser Strukturanalogie lässt sich, quasi im Umkehrschluss zu Lessing, denn auch die *Privilegiertheit* religiöser Thematik für die ästhetische Darstellung erklären ebenso wie das Faktum, dass religiöse Begrifflichkeit[139] bis in die gegenwärtigen Entwürfe hinein zur Beschreibung von äs-

136 Der Begriff setzt in diesem Zusammenhang im weiten Sinn des Berliner SFB *Episteme in Bewegung* an: Cancik-Kirschbaum / Traninger 2015, S. 1 f.

137 Von kunstgeschichtlicher Seite aus formuliert dies besonders klar Gottfried Boehm 2006, S. 30: „[Das Bild gehört] der materiellen Kultur unaufhebbar zu[…], [ist] auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben […], [läßt] darin aber einen Sinn aufscheinen […], der zugleich alles Faktische überbietet." Inwiefern der ‚aufscheinende Sinn' jedoch auch ‚übersinnlich' zu verstehen ist, wäre von hier aus zu diskutieren.

138 Zu den „reziproke[n] Perspektiven" religiöser und ästhetischer Erfahrung: Krüger, K. 2016, S. 7–19.

139 Exemplarisch: Krüger, K. 2016.

thetischer Erfahrung dient.[140] Doch auch diese Relation wird nur in ihrer historischen und kulturellen Varianz sprechend. Die vorgestellten Texte diskutierten sie auf menschlicher Ebene im Bezug von Leib und Seele bzw. von eigenem Tun und göttlicher Gnade, auf sprachlicher Ebene im *aptum* zwischen dem Medium der Äußerung einerseits – der Sprache, deren Klanglichkeit oder deren impliziten Bildentwürfen – und andererseits den allegorisch zu erschließenden Bedeutungsebenen des vierfachen Schriftsinns, der „heiligen Erkenntnis" (*heligen bekantheit*; FL 132,30) Gottes oder der *unio*, wie das *Hohelied* sie in seiner mystischen Deutung vermittelt.

(5) *Unfassbarkeit und Fassbarkeit des Heils*: En détail findet die Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz, dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen nicht nur in diachroner und kultureller Hinsicht extrem variante Begründungen und Ausprägungen, sondern auch in den christlich geprägten mittelalterlichen Kontexten des 13. und 14. Jahrhunderts selbst. Das Spektrum setzt im historischen Feld einerseits an bei der im Laterankonzil 1215 gewählten Formulierung: „Zwischen dem Schöpfer und dem Geschöpf kann man keine so große Ähnlichkeit feststellen, daß zwischen ihnen keine noch größere Unähnlichkeit festzustellen wäre."[141] Die Bandbreite reicht jedoch über den eucharistischen Gebrauch von Psalm 34,9 (33,9 Vg.): „Schmecket und sehet, wie süß der Herr ist"[142] bis zu jenen Ausprägungen der christlichen Frömmigkeitskultur, in denen das Heilige in Pilgerwegen erlaufen, in Bildern gesehen und in Reliquien oder anderen Heiligen Orten berührt wird.[143] Die synästhetische, ja geradezu ‚haptische' Erfahrbarkeit und Fassbarkeit des Göttlichen im Hier und Jetzt ist nach diesem Verständnis nicht prinzipiell ausgeschlossen, vielmehr christliche Erfahrensrealität, die es einzuholen gilt. Diese Auffassung findet in der Inkarnation Christi ihre heilsgeschichtliche Grundlage. Vom „Materialismus der Fleischwerdung Gottes" im Inkarnationsgeschehen ausgehend, formuliert Klaus Müller daher pointiert: „Es gibt bis dato keine sinnlichere Religion als das Christentum."[144] In der Inkarnation kommt das „Repräsentationsparadox",[145] so ließe sich demzufolge sagen, in seinem „performativen Selbstwiderspruch"[146] zur Ruhe.

140 Danto 1981 etwa aktiviert den Begriff der „transfiguration", Mersch 2002 den Begriff der „Aura", Seel 2003 den Begriff des „Erscheinens".

141 Denzinger: Kompendium, Nr. 806: *inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda*. (Übers. P. Hünermann, Nr. 806).

142 Zur liturgischen Verwendung siehe Jungmann 1962, S. 486 f.

143 Zahlreiche Beispiele hierzu bei Leppin 2021a, insbes. S. 109–197. Ausführlich diskutiert Kirakosian 2021 den Zugang mystischer Erfahrung über „material objects" (S. 211) anhand der volkssprachlichen Überlieferung der Visionen Gertruds von Helfta. Vgl. auch Bynum 2011.

144 Müller, K. 2012 führte zuvor aus: „Es versteht sich von selbst, dass dieser durch den Materialismus der Fleischwerdung Gottes festgesetzte ästhetische Grundzug des christlichen Bekenntnisses fundamentale Folgen für das Verständnis des Religiösen wie des Ästhetischen nach sich ziehen musste" (S. 219).

145 Köbele 2004, S. 122.

146 Vgl. Müller, J.-D. 2001, bezogen auf den Minnesang; zum Vergleich Hasebrink 2007, S. 105 f.

Ebendies prägt von hier aus nicht nur die Liturgie, insbesondere in der Vorstellung der Wandlung in der Eucharistiefeier, sondern findet auch frömmigkeitsgeschichtlich in der Annahme Ausdruck, dass in heiligen Gegenständen die *virtus* heiliger Personen und Gottes selbst präsent ist.[147]

Dabei bilden die Variationen dieses Spektrums in der Praxis der vorgestellten Texte keine grundsätzlichen Oppositionen, sie bedingen sich – zumindest darstellungslogisch – vielfach[148] und können daher auch in ein- und demselben Text zur Sprache kommen. Deutlich herrscht die Logik der Differenz, die auf die Unähnlichkeit und Unfassbarkeit Gottes bei aller Annäherung setzt, bei Eckhart in der Auslegungspraxis des vierfachen Schriftsinns vor, wie sie in der Grundstruktur seiner Predigt greifbar wird. Unmissverständlich zeigt sie sich im *Fließenden Licht* in der wiederholten Ausstellung der Nichtigkeit der Schreiberin oder der Betonung des toten Buchstabens, den ihre lediglich *irdenschú hant* (FL 134,21) hervorbringen könne. Erst als Schreiberin und Prediger am Ende ihrer Ausführungen – graduell unterschieden, aber beide doch gleichsam in ihrer Personalität neutralisiert – ein (fast) vollkommen durchlässiges Medium sind, erscheint die Differenz aufgehoben: Auf ein solches Gnadenerlebnis, bestehend in der Aufhebung der Differenz, zielt am Ende von Eckharts Predigt der reaktualisierte Dialog des *Hoheliedes* sowie im *Fließenden Licht* der performativ-emphatisch inszenierte Gesang der Seele, in dem der Gesang der Jungfrauen aktuelle Präsenz gewinnt.

(6) *Historische Alterität – jenseits der Differenz*: Die Forschung hat in theologischer wie germanistischer Hinsicht diese Spannweite aufgegriffen,[149] insbesondere in der germanistischen Forschung sich jedoch – im Gegensatz zum frömmigkeitsgeschichtlich orientierten kirchenhistorischen Diskurs – mit dem Ansatz einer Partizipation der diesseitigen Welt an der jenseitigen eher schwerer getan. Doch in jüngster Zeit ist die Betonung der letztlich uneinholbaren Differenz zwischen Jenseits und Diesseits verstärkt auch von germanistischer Seite aus, vor allem im Rahmen der Legendenforschung, in die Kritik geraten.[150] Für die hier vorgestellten mystischen Texte sind diese Überlegungen durchaus fruchtbar zu machen. Den systemtheoretischen Zugriff nimmt insbesondere Hartmut Bleumer ins Visier: „Durch den Differenzprimat des Systemdenkens" werde das Heilige letztlich prinzipiell als „aus der Immanenz ausgeschlossen und systematisch unverfügbar" gedacht, was die Heilserfahrung als „Dilemma" erst konstruiert und zur Konzeption eines „endlosen" und „vergeblichen" Erzählprozesses als Annäherungs-

147 Leppin 2021a, S. 112 f.

148 Zu den in sich ‚abgestuften' Verfahren im *Fließenden Licht*: Gerok-Reiter 2017.

149 In germanistischer Hinsicht ist vor allem auf Auseinandersetzungen in Bezug auf die Leistungsfähigkeit der Metapher zu verweisen: Haug 1986; Köbele 1993, S. 64–68; Haug 1997.

150 Hammer 2015, S. 4; Bleumer 2020, S. 153.

asymptote geführt habe.[151] Dem hält Bleumer entgegen, dass den „systemtheoretischen Annahmen zum Trotz" die Legende „an die Zugänglichkeit des Heils" glaube.[152]

> Die differenzlogische Geltungsbehauptung, die Transzendenz sei das aus der Immanenz ausgeschlossene und beruhe auf einem ‚unüberbrückbaren Hiatus', suggeriert einen Primat des Diesseits, in dem das Heilige nachträglich als das Andere begegnet. In religiöser Kommunikation ist aber das Heil nicht nur alles andere als sekundär, die Transzendenz ist auch nicht prinzipiell ausgeschlossen. Sie ist nur unsichtbar und so in der Immanenz immer schon gegeben.[153]

Vor diesem Hintergrund erscheine das „Wunder" nicht als ein „technisch unmögliches Ereignis".[154] Die Gnade, d.h. die „Grenzüberschreitung der Transzendenz in die Immanenz", sei demnach in der Entbergung des immer gegebenen, unsichtbaren Heils „jederzeit [...] möglich", sei „Ausdrucksmoment des jederzeitlichen Heils".[155] Man wird zwar keineswegs die Vorstellung einer Differenz zwischen Jenseits und Diesseits bei den mystischen Texten ganz ausklammern wollen: Zu sehr arbeiten sich diese zumindest auf sprachlicher Ebene an ihr ab. Doch Bleumers Einspruch konvergiert aus literaturwissenschaftlicher Sicht mit den religionshistorischen Einsichten in die mittelalterliche Frömmigkeitskultur, die ihren Niederschlag auch und insbesondere in den Vorstellungen ganz konkret gemeinten ‚Berührens', ‚Greifens' und ‚Schmeckens' des Göttlichen findet. Während Eckharts philosophisch durchdrungene, spekulative Mystik gerade diese haptisch-synästhetische Konkretion nicht propagiert, begegnet sie wiederholt insbesondere in spätmittelalterlicher Frauenfrömmigkeit, in sakramentalen Vorstellungen oder in der kultischen Verwendung von Bildern.[156]

Dieses durchaus konkret-sinnlich gemeinte ‚Schmecken der Transzendenz'[157] dürfte denn auch im *Fließenden Licht* gemeint sein, wenn der Begriff der *süeze* in der

151 Bleumer 2020, S. 152 f.

152 Bleumer 2020, S. 153. „Darum gibt es vor der modernen, aufgeklärten Rationalität aus religiöser Sicht jenes kalkulierte Beschreibungsdilemma zwischen Transzendenz und Immanenz nicht, welches für das Erzählsystem postuliert wird." (S. 153 f.). – Es ist allerdings zu erwägen, ob die Lösung auf ontologisch-theologischer Ebene die Aporie auf medialer Ebene wirklich völlig auflöst. So wie die Erfahrung des immer vorhandenen Heils für die einzelne Seele im Entzug Gottes prekär werden kann, so muss auch nicht jedes Zeichen heilseröffnend wirken.

153 Bleumer 2020, S. 154; mit dem Verweis auf den „unüberbrückbaren Hiatus" zitiert Bleumer Strohschneider 2000, S. 105.

154 Bleumer 2020, S. 155.

155 Bleumer 2020, S. 154 f.

156 Bleumer 2020 verortet die Heilserfahrung in diesem Sinn aber durchaus auch in gelehrtem Kontext: „Das Heilsereignis ist derartig eine Selbstentdeckung im Sinne einer integumentalen Selbstentblößung der geistlichen Semantik, die immer schon gegeben und unsichtbar anwesend ist" (S. 155).

157 Zum Zusammenfall von Sinnlichkeit und Spiritualität in diesem Schmecken: Trînca 2019, S. 35 und 46 f. Largier 2007 hat hervorgehoben, dass die meditativen *lectiones*, wie sie auch das *Fließende Licht* darstellen, „als artifizielle Selbstaffektion in der geistigen Übung" zu beschreiben sind (2014,

emphatischen Schlusspassage zum Schlüsselwort schlechthin avanciert (*sůssen einunge*; FL 132,28; *das zuker* der *sůssen miltekeit*; FL 134,13; der *sůsse klang* von *wort* und *wise*; FL 134,6; der *sůsse herzeklang*; FL 134,20), aber auch darüber hinaus im *Fließenden Licht* sich als Leitlexem erfüllter religiöser Erfahrung erweist.[158] Eckhart reizt offensichtlich in seiner Predigt demgegenüber die Mittel einer synästhetischen Evokation nicht in derselben Weise aus, wie dies im *Fließenden Licht* geschieht. Angesichts der Tatsache, dass im Irdischen das Göttliche nur durch einen ‚Spalt' (*schranz*; EP 612,26 f.) gesehen werden kann, wie es in Eckharts Predigt heißt, darf die *süezichkeit* (EP 612,31) der Erfahrung auch als ‚Süße' des Ausdrucks möglicherweise nicht das *himelrîche* (EP 612,31 f.) erreichen, sondern, wie Eckhart in einer anderen Predigt unter Verwendung der *süeze*-Terminologie sagt, nur den „Umkreis der Ewigkeit" (*umberinge der êwicheit*; Q 86; EP 2, 86, S. 216,20). So bleibt bei Eckhart selbst in der Emphase des Schlusses die Explikation *daz ist* [...] intellektuelles, das Immersionsangebot zumindest kontrollierendes Element. Man wird der Predigt daher – bei ähnlicher Zielsetzung – zwar eine atemberaubende ‚intellektuelle Energie', zugleich jedoch eine geringere ‚ästhetische Energie'[159] zusprechen wollen.

(7) *Ästhetische Energie – Alternative Konzepte der Wertung:* Durch Vergleich und Skalierung ist die Frage des ästhetischen Werturteils – aus heuristischer Perspektive – abschließend noch einmal aufgerufen. Sie stellt sich für den SFB 1391 aufgrund seines weitgefassten Quellenmaterials und seines praxeologischen Ansatzes als besondere Herausforderung sowie mit besonderer Konsequenz. Hier transdisziplinär tragfähige Antworten zu geben wäre verfrüht. Anzuschließen wäre aber sicherlich in theoretischer Hinsicht an Positionen Georg Bertrams, der hervorhebt, dass der „Wert" von Kunst aus ihrer historisch-kulturell je „spezifische[n] Aushandlung von Bestimmungen menschlicher Praktiken", die sie spiegelt und reflektiert, abzuleiten ist.[160]

S. 364); sie bieten eine „Phänomenologie rhetorischer Affekte", die darauf abzielen, die Seele über affektive und sinnliche „Applikation" auf den spirituellen Sinn hin zu öffnen.

158 Genauere quantitative Auswertungen bietet die Annotationsarbeit unter Leitung von Marion Darilek im Teilprojekt B3 „Semantiken des Ästhetischen in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters" des SFB 1391; vgl. auch Gerok-Reiter 2022a, S. 48–53.

159 Zum Begriff der Energie bzw. Intensität vgl. Kiening 2015, S. 11 f. In konzeptueller Weiterentwicklung: Gerok-Reiter 2022b. Der Begriff hat gegenüber Formulierungen wie der ästhetischen Wertung den Vorteil, nicht dichotomisch beurteilend, sondern skalar beschreibend anzusetzen. Auch bezieht er nicht nur den Betrachterstandpunkt ein, sondern geht von dem für ästhetische Erfahrung konstitutiven Wechselspiel von Angebot des Artefakts und Aufmerksamkeit der Rezipierenden aus (vgl. Seel 2003, S. 45 f. und 183).

160 Bertram 2018, S. 218. „Bestimmungen" versteht Bertram als Konturierung der Bedeutung, der Funktion oder des epistemischen Potentials derjenigen Praktiken, die eine Gesellschaft – je historisch variant – konstituieren: „Kunstwerke entwickeln jeweils in Bezug auf einen historisch-kulturellen Stand der menschlichen Praxis den Anspruch auf angemessene Bestimmungen für diese Praxis und streiten darum mit anderen Kunstwerken" (S. 189).

Im Anschluss hieran dürfte das Anliegen der bisherigen Ausführungen nochmals an Profil gewinnen. Gezeigt werden sollte, dass es zu kurz greifen würde, die ‚ästhetische Energie' in beiden Texten alleine auf die Quantität oder Ausdrucksstärke der rhetorischen Figuren und Tropen, der Rhythmen und Bildnetze zurückführen zu wollen, somit alleine die autologische Seite bzw. die formalen Mittel für sie verantwortlich zu machen. Ebenso wenig reicht eine allein religions- oder soziohistorische Rekonstruktion der ‚Hintergründe' der Textgenese wie der Textfunktionen. Solcherart Rekonstruktionen sind methodisch essentiell, bleiben als bloßer ‚Hintergrund' jedoch lediglich ein unverbindliches Bezugsangebot. Die Dringlichkeit des homiletischen Ziels der Predigt bei Eckhart, die heilseröffnende Dimension der *lectio contemplatonis* im *Fließenden Licht*, d.h. eine ästhetische „Praxis" im Vollzug des Textes nach Bertram, ist hieraus nicht abzuleiten. Umso wichtiger war es offenzulegen, wie konkret die Mittel der sprachlichen Gestaltung sowie die Ausrichtung der sprachlichen Reflexionen selbst auf Aspekte der heterologischen Seite rekurrieren bzw. funktional von ihnen her bestimmt werden – bis in sublime Details, die sich der intentionalen Inszenierung entziehen. Die ‚Amplitude' dieses Austauschs erschien dabei in Kap. II,25 des *Fließenden Lichts* extremer auszufallen als in der Predigt Eckharts: dynamischer in der Bewegung zwischen dem ‚Glanz' der gestellten Aufgabe und der Angst, dem allzu schönen Schein der Sprache zu verfallen;[161] angespannter zwischen der Hoffnung, durch das *buoch* direkte Heilsvermittlung zu leisten (z.B. FL II,26, S. 136,10–22), und der Furcht, darüber das eigene Heil womöglich auch verlieren zu können (z.B. FL II,26, S. 136,1–10); intensiver in der Spannung zwischen einer Ausdrucksfülle, der für die gestellte höchste Aufgabe kein Redeschmuck auszureichen scheint, und der prononcierten *diemůtekeit* (z.B. FL IV,2, S. 236,32–238,3) des aufzeichnenden Ich, das als nicht männlich, nicht gelehrt, nicht institutionell-gesichert in Erscheinung tritt und sich wiederholt mit der Metapher des Hundes beschreibt (z.B. FL II,3, S. 82,24–27). Aus dem performativen Zusammenwirken dieser extremen Spannungen bis in die Semantik und Motivik, ja bis in die Syntax, den Rhythmus oder die Lautgebung hinein ergibt sich jene spezifische ‚ästhetische Energie' des *Fließenden Lichts*.

Ästhetische Einschätzungen heute, die historischer Varianz gerecht werden wollen, müssen, so der konzeptuelle Vorschlag, ihren Maßstab an der Dynamik und Intensität des performativen Austauschs zwischen der autologischen und der heterologischen Seite in zeitgenössischer Perspektive nehmen[162] sowie an der epistemischen Reichweite, die sich über diesen Austausch in historisch wie kulturell höchst unterschiedlichen

161 Die Gefahr des „ästhetischen Genuss[es] um seiner selbst willen" ergibt sich aus den „Aspekten sinnlich-affektiver Erfahrungsproduktion, die immer neu in ästhetischen Experimenten dramatisch zu evozieren und zu inszenieren sind", dabei aber „eine Reihe von ethischen Problemen aufwerfen, um deren Lösung sich die Unterscheidung der Geister bemüht" (Largier 2014, S. 367f.).

162 Vgl. hierzu den Beitrag von Johannes Lipps und Anna Pawlak in diesem Band, S. 465–547.

Angeboten vermittelt.[163] Statt nach einem überzeitlichen Kunstanspruch oder dem ‚wirklichen Künstler' zu suchen, sind daher historisch operationalisierbare Kriterien ‚ästhetischer Energie' zu explorieren. In Hinblick auf diese Kriterien ist am praxeologischen Modell des SFB weiterzuarbeiten. Erst von diesem Ansatz aus, der die Faktur des Ästhetischen selbst verändert, wird man auch und gerade Artefakten, die in Gebrauchszusammenhänge eingebunden sind, in der ästhetischen Beurteilung gerecht werden können.[164] Damit gilt auch umgekehrt: Erst wenn man in diesem Sinn ästhetische Werturteile mit aller Entschiedenheit von einseitig anachronistischen Vorstellungen von Autonomie, Selbstreflexion oder bloßem Formenspiel befreit, wird man verstehen können, warum gerade Artefakte, die Bestandteile religiöser Praxis sind, oft in besonders komplexer Weise ästhetische Verhandlungen führen und in der Umsetzung von Fall zu Fall ein je eigenes „[V]ollkommen seyn"[165] erreichen. Von einem solchen Konzept aus ließe sich dann auch substantiell begründen, warum Gebrauchszusammenhänge wie „gottesdienstliche Verabredungen"[166] durchaus in der Vormoderne das Potential haben konnten, nicht zum Kontrahenten, sondern zum Promotor herausragender ästhetischer Verhandlungen zu werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bernhard von Clairvaux: In Dedicatione Ecclesiae Sermo 2 = Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke, 10 Bde., lateinisch / deutsch, hg. von Gerhard B. Winkler, Innsbruck 1990–1999, Bd. 8, Innsbruck 1997, S. 821–827.

Denzinger: Kompendium = Denzinger, Heinrich: Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen / Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut Hoping hg. von Peter Hünermann, 45. Aufl. Freiburg i.Br. / Basel / Wien 2017.

EP = Meister Eckhart: Werke, 2 Bde., Bd. 1: Texte und Übersetzungen, hg. von Niklaus Largier, Frankfurt a.M. 1993 (Bibliothek des Mittelalters 20).

EP 2 = Meister Eckhart: Werke, 2 Bde., Bd. 2: Texte und Übersetzungen, hg. von Niklaus Largier, Frankfurt a.M. 1993 (Bibliothek des Mittelalters 21).

163 Auch unter diesem Gesichtspunkt ergeben sich Anknüpfungspunkte zur philosophischen Argumentation bei Bertram 2018, insbes. S. 189, 191–211.

164 Der Unterschied zu Artefakten außerhalb direkter Gebrauchszusammenhänge dürfte in dieser Hinsicht jedoch nur ein gradueller, kein konstitutiver sein.

165 Lessing: Laokoon, S. 80.

166 Lessing: Laokoon, S. 82.

FL = Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19).

Lessing: Laokoon = Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe, hg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012.

Mechthild: Lux divinitatis = Mechthild von Magdeburg: Lux divinitatis – Das liecht der gotheit. Der lateinisch-frühneuhochdeutsche Überlieferungszweig des *Fließenden Lichts der Gottheit*. Synoptische Ausgabe, hgg. von Balázs J. Nemes und Elke Senne unter Leitung von Ernst Hellgardt, Berlin / Boston 2019.

Meister Eckhart: Expositio in Iohannem = Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke, Bd. 3: Magistri Echardi expositio Sancti Evangelii secundum Iohannem, hg. und übers. von Karl Christ / Bruno Decker / Josef Koch / Heribert Fischer / Loris Sturlese / Albert Zimmermann, Stuttgart / Berlin / Köln 1994, S. 1–708.

Meister Eckhart: Prologus generalis und Prologus in Opus propositionum = Meister Eckhart: Studienausgabe der Lateinischen Werke, Bd. 1: Prologi in Opus tripartitum, Expositio Libri Genesis, Liber Parabolarum Genesis, hgg. von Loris Sturlese und Elisa Rubino, Stuttgart 2016, Nr. 1, S. 2–15, und Nr. 12, S. 16–27.

Petrus Lombardus: Commentaria in psalmos = Petrus Lombardus: Commentaria in Psalmos, in: Patrologia Latina [PL] 191, Sp. 61–1296.

Ps.-Dionysius: De mystica theologia = Ps.-Dionysius Areopagita: De mystica theologia I,1, in: Corpus Dionysiacum. Bd. 2, hg. von Günter Heil und Adolf Martin Ritter, 2., überarb. Aufl., Berlin / Boston 2012 [Patristische Texte und Studien 67], S. 139–150.

(Ps.-)Dionysius Areopagita: Von den Namen zum Unnennbaren = (Ps.-)Dionysius Areopagita: Von den Namen zum Unnennbaren, ausgew. u. eingel. von Endre von Ivánka, Einsiedeln 1956 (Sigillium 7).

Thomas von Aquin: Summa theologiae = Sancti Thomae Aquinatis opera omnia iussu impensaque Leonis XIII P. M. edita [Editio Leonina], Tomus 6, Rom 1891.

Sekundärliteratur

Arndt / Moeller 2003 = Arndt, Karl / Moeller, Bernd: Albrecht Dürers „Vier Apostel“. Eine kirchen- und kunsthistorische Untersuchung, Gütersloh 2003 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 202).

Assunto 1982 = Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982 [zuerst 1963] (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2089).

Baisch 2013 = Baisch, Martin: Alterität und Selbstfremdheit. Zur Kritik eines zentralen Interpretationsparadigmas in der germanistischen Mediävistik, in: Klaus Ridder / Steffen Patzold (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität, Berlin 2013 (Europa im Mittelalter 23), S. 185–206.

Balthasar 1961–1969 = Balthasar, Hans-Urs von: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, 3 Bde. (in vier Halbbänden), Einsiedeln 1961–1969.

Balthasar 1961 = Balthasar, Hans-Urs von: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Erster Band: Schau der Gestalt, Einsiedeln 1961.

Balthasar 1965a = Balthasar, Hans-Urs von: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Dritter Band / Erster Teil: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965.

Balthasar 1965b = Balthasar, Hans-Urs von: Rechenschaft 1965. Mit einer Bibliographie der Veröffentlichungen Hans-Urs von Balthasars. Zusammengestellt von Berthe Widmer (Christ heute 5,7), Einsiedeln 1965.

Bayer 1999 = Bayer, Oswald: Gott als Autor. Zu einer poietologischen Theologie, Tübingen 1999.
Beierwaltes 2014 = Beierwaltes, Werner: Platonismus im Christentum, 3., erw. Aufl., Frankfurt a.M. 2014 (Philosophische Abhandlungen 73).
Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
Benz / Nowakowski / Rippl 2020 = Benz, Maximilian / Nowakowski, Nina / Rippl, Coralie: Idiosynkrasien zwischen Gott und Welt: Zur Einführung, in: Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur, Sonderheft 142.4 (2020), S. 463–465.
Berger 2017 = Berger, Klaus: Die Apokalypse des Johannes. Kommentar, 2 Bde., Freiburg i.Br. / Basel / Wien 2017.
Bertram 2018 = Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, 2. Aufl. Berlin 2018 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2089).
Bleumer 2020 = Bleumer, Hartmut: Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur, Würzburg 2020.
Böcher 2010 = Böcher, Otto: Johannes-Offenbarung und Kirchenbau. Das Gotteshaus als Himmelsstadt, Neukirchen-Vluyn 2010.
Boehm 2006 = Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild?, 4. Aufl. Paderborn 2006, S. 11–38.
Bohren 1975 = Bohren, Rudolf: Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik, München 1975.
Braun 2007 = Braun, Manuel: Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher Literatur‘, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 1–40.
Braun 2013 = Braun, Manuel (Hg.): Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität, Göttingen 2013 (Aventiuren 9).
Braun 2014 = Braun, Manuel: Verdeckte Voraussetzungen oder: Versuch über die Grenzen der Hermeneutik. Einige Vorüberlegungen zur Erfassung ‚literarischer Säkularisation‘, in: Susanne Köbele / Bruno Quast (Hgg.): Literarische Säkularisation im Mittelalter, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 409–425.
Braun / Young 2007 = Braun, Manuel / Young, Christopher (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12).
Buchinger 2011 = Buchinger, Harald: Die Johannes-Apokalypse im christlichen Gottesdienst: Sondierungen in Liturgie und Ikonographie, in: Joseph Verheyden / Tobias Nicklas / Andreas Merkt (Hgg.): Ancient Christian Interpretations of „Violent Texts“ in the Apocalypse, Göttingen 2011 (Novum Testamentum et Orbis Antiquus 92), S. 216–266.
Bynum 2011 = Bynum, Caroline Walker: Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe, New York 2011.
Cancik-Kirschbaum / Traninger 2015 = Cancik-Kirschbaum, Eva / Traninger, Anita: Institution – Iteration – Transfer. Zur Einführung, in: Cancik-Kirschbaum, Eva / Traninger, Anita (Hgg.): Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer, Wiesbaden 2015 (Episteme in Bewegung. Beiträge zur einer transdisziplinären Wissensgeschichte 1), S. 1–13.
Danto 1981 = Danto, Arthur C.: The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art, Cambridge, MA 1981.
Dürr et al. 2019 = Dürr, Renate / Gerok-Reiter, Annette / Holzem, Andreas / Patzold, Steffen (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion, Paderborn 2019.

Eco 1991 = Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München / Wien 1991 [Aus dem Ital. von Günter Memmert].

Emmelius 2013 = Emmelius, Caroline: *süeze stimme, süezer sang*. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43.3 (2013), S. 64–85.

Emmelius 2015 = Emmelius, Caroline: Mechthilds Klangpoetik. Zu den Kolonreimen im *Fließenden Licht der Gottheit*, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation (XXII. Anglo-German Colloquium, Düsseldorf 2011), Berlin / Boston 2015, S. 263–286.

Eusterschulte / Stock 2016 = Eusterschulte, Anne / Stock, Wiebke-Marie (Hgg.): Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess, Hamburg 2016 (Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14).

Fox 1985 = Fox, Michael V.: The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs, Madison, WI 1985.

Ganz / Lentes 2004 = Ganz, David / Lentes, Thomas (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1).

Gerok-Reiter 2017 = Gerok-Reiter, Annette: Gestufte Lehre. Thema und Variation bei Mechthild von Magdeburg, in: Henrike Lähnemann / Nicola McLelland / Nine Miedema (Hgg.): Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters (XXIII. Anglo-German Colloquium, Nottingham 2013), Tübingen 2017, S. 155–169.

Gerok-Reiter 2022a = Gerok-Reiter, Annette: *Süeze* (er-)zählen im *Fließenden Licht der Gottheit*. Historische Semantik zwischen Annotation, Hermeneutik und Performativität, in: Manuel Braun / Marion Darilek (Hgg.): Auszählen und Ausdeuten. Quantitative und qualitative Zugänge zum ästhetischen Wortschatz der mittelhochdeutschen Literatur, Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 69.1 (2022), S. 45–64.

Gerok-Reiter 2022b = Gerok-Reiter, Annette: Aesthetic *energeia* – An Outline, in: Anna Katharina Heiniger / Rebecca Merkelbach / Alexander Wilson (Hgg.): Pattasyrpa Studien zu Literatur, Kultur und Sprache in Nordeuropa. Festschrift für Stefanie Gropper (Beiträge zur nordischen Philologie 71), Tübingen 2022, S. 59–69.

Gerok-Reiter 2023 = Gerok-Reiter, Annette: Plurale Autorschaft im *Fließendem Licht der Gottheit*? Kanonisierungen – Dekonstruktionen – ästhetische Faktur, in: Stefanie Gropper / Anna Pawlak / Anja Wolkenhauer / Angelika Zirker (Hgg.): Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten 2) [im Druck].

Gerok-Reiter et al. 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Wolkenhauer, Anja / Robert, Jörg / Gropper, Stefanie (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 88).

Gerok-Reiter et al. 2023 = Gerok-Reiter, Annette / Kovacs, Martin / Leppin, Volker / Männlein-Robert, Irmgard (Hgg.): Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten) [im Druck].

Gerok-Reiter / Mariss / Thome 2020 = Gerok-Reiter, Annette / Mariss, Anne / Thome, Markus (Hgg./Ed.): Aushandlungen religiösen Wissens – Negotiated Religious Knowledge. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne – Methods, Interactions and Productive Rivalries in Premodern Times, Tübingen 2020 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 115).

Grözinger 1987 = Grözinger, Albrecht: Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der praktischen Theologie, München 1987.

Gropper et al. 2023 = Gropper, Stefanie / Pawlak, Anna / Wolkenhauer, Anja / Zirker, Angelika (Hgg.): Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik. Koordinaten 2) [im Druck].

Hamm 2011a = Hamm, Berndt: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen, hg. von Reinhold Friedrich / Wolfgang Simon, Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 54).

Hamm 2011b = Hamm, Berndt: Typen spätmittelalterlicher Gnadenmedialität, in: Berndt Hamm / Volker Leppin / Gury Schneider-Ludorff (Hgg.): Media Salutis. Gnaden- und Heilsmedien in der abendländischen Religiosität des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 58), S. 43–83.

Hammer 2015 = Hammer, Andreas: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im Passional, Berlin / Boston 2015 (Literatur – Theorie – Geschichte 10).

Hasebrink 2006 = Hasebrink, Burkhard: Sprechen vom Anderen her. „Heterologie" mystischer Rede als epistemischer Fluchtpunkt mittelalterlicher Literarizität, in: Germanistik in / und / für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004. Im Auftrag des Vorstands des Deutschen Germanistenverbands hg. von Konrad Ehlich, Bielefeld 2006, S. 391–399.

Hasebrink 2007 = Hasebrink, Burkhard: „Ich kann nicht ruhen, ich brenne". Überlegungen zur Ästhetik der Klage im „Fließenden Licht der Gottheit", in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 91–107.

Haug 1984 = Haug, Walter: Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur, in: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hgg.): Das Gespräch, München 1984 (Poetik und Hermeneutik 11), S. 251–279.

Haug 1986 = Haug, Walter: Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens, in: Kurt Ruh (Hg.): Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984, Stuttgart 1986, S. 494–508.

Haug 1992 = Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, 2., überarb. u. erw. Aufl., Darmstadt 1992.

Haug 1997 = Haug, Walter: Überlegungen zur Revision meiner ‚Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens', in: Walter Haug: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1997, S. 545–549.

Heinzle 1990 = Heinzle, Joachim: Die Entdeckung der Fiktionalität. Zu Walter Haugs „Literaturtheorie im deutschen Mittelalter", in: Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 112 (1990), S. 55–80.

Hoeps 2007–2021 = Hoeps, Reinhard (Hg.): Handbuch der Bildtheologie [in 4 Bänden]. Unter Mitwirkung von François Bœspflug et al., Paderborn / München / Wien / Zürich 2007–2021.

Hoeps 2020 = Hoeps, Reinhard: Einleitung, in: Reinhard Hoeps (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum. Unter Mitwirkung von François Bœspflug et al., Paderborn / München / Wien / Zürich 2020, S. 7–16.

Holzem 2013 = Holzem, Andreas: Die Wissensgesellschaft der Vormoderne. Die Transfer- und Transformationsdynamik des ‚religiösen Wissens', in: Klaus Ridder / Steffen Patzold (Hgg.): Die Aktualität der Vormoderne. Epochenentwürfe zwischen Alterität und Kontinuität, Berlin 2013 (Europa im Mittelalter 23), S. 233–265.

Holzem / Leppin 2020 = Holzem, Andreas / Leppin, Volker: Grenzüberschreitungen. Kirchengeschichte jenseits konfessioneller Identitäten, in: Theologische Quartalschrift 200.2 (2020), S. 138–159.

Huber 1988 = Huber, Christoph: Rezension zu Walter Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung, Darmstadt 1985, in: Anzeiger für deutsches Altertum 99 (1988), S. 60–68.

Jakobson 1979 = Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M. 1979 [zuerst 1960] (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262), S. 83–121.

Jauß 1977 = Jauß, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976, München 1977.

Jungmann 1962 = Jungmann, Josef Andreas: Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2 Bde., Bd. 2: Opfermesse, 5., verb. Aufl., Freiburg i.Br. / Basel / Wien 1962.

Kablitz 2012 = Kablitz, Andreas: Alterität(en) der Literatur. Überlegungen zum Verhältnis von Geschichtlichkeit und Ästhetik poetischer Rede (nebst einem Fallbeispiel: Der zehnte Gesang des *Inferno* aus Dantes *Divina Commedia* und die Geschichte seiner Deutung), in: Anja Becker / Jan Mohr (Hgg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), S. 199–242.

Kaufmann 1994 = Kaufmann, Matthias: Begriffe, Sätze, Dinge. Referenz und Wahrheit bei Wilhelm von Ockham, Leiden / New York / Köln 1994 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 40).

Kellner / Rudolph 2021 = Kellner, Beate / Rudolph, Alexander: Religiöse Semantiken, in: Beate Kellner / Susanne Reichlin / Alexander Rudolph (Hgg.): Handbuch Minnesang, Berlin / Boston 2021 (De Gruyter Reference), S. 379–409.

Kiening 2003 = Kiening, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur, Frankfurt a.M. 2003 (Fischer Sozialwissenschaft 15951).

Kiening 2011 = Kiening, Christian: Mystische Bücher, Zürich 2011 (Mediävistische Perspektiven 2).

Kiening 2015 = Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.

Kiening 2016 = Kiening, Christian: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter, Zürich 2016.

Kirakosian 2021 = Kirakosian, Racha: From the Material to the Mystical in Late Medieval Piety. The Vernacular Transmission of Gertrude of Helfta's Visions, Cambridge / New York / Melbourne 2021.

Köbele 1993 = Köbele, Susanne: Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache, Tübingen 1993 (Bibliotheca Germanica 30).

Köbele 2004 = Köbele, Susanne: Vom ‚Schrumpfen' der Rede auf dem Weg zu Gott. Aporien christlicher Ästhetik (Meister Eckhart und das „Granum Sinapsis" – Michael Beheim – Sebastian Franck), in: Poetica 36 (2004), S. 119–148.

Köbele / Quast 2014 = Köbele, Susanne / Quast, Bruno: Perspektiven einer mediävistischen Säkularisierungsdebatte. Zur Einführung, in: Susanne Köbele / Bruno Quast (Hgg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 9–20.

Köbele / Notz 2019 = Köbele, Susanne / Notz, Claudio (Hgg.): Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs'-Konzepten des Mittelalters. Mit 8 Abbildungen, Göttingen 2019 (Historische Semantik 30).

Krüger, K. 1997 = Krüger, Klaus: Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Göttingen 1997 (Göttinger Gespräch zur Geschichtswissenschaft 4), S. 53–86.

Krüger, K. 2016 = Krüger, Klaus: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016 (Figura 5).

Krüger, M. D. 2017 = Krüger, Malte Dominik: Das andere Bild Christi. Spätmoderner Protestantismus als kritische Bildreligion, Tübingen 2017 (Dogmatik in der Moderne 18).

Largier 1993 = Largier, Niklaus: Kommentar, in: Meister Eckhart: Werke, Bd. 1, übers. u. hg. von Niklaus Largier, Frankfurt a.M. 1993 (Bibliothek des Mittelalters 20), S. 713–1106.
Largier 2000 = Largier, Niklaus: Von Hadewijch, Mechthild und Dietrich zu Eckhart und Seuse? Zur Historiographie der ‚deutschen Mystik' und der ‚deutschen Dominikanerschule', in: Walter Haug / Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.): Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen 1998, Tübingen 2000, S. 93–117.
Largier 2007 = Largier, Niklaus: Die Applikation der Sinne. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomenologie rhetorischer Effekte, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 43–60.
Largier 2014 = Largier, Niklaus: Säkularisierung? Mystische Kontemplation und ästhetisches Experiment, in: Susanne Köbele / Bruno Quast (Hgg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 357–369.
Lentes 2004 = Lentes, Thomas: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: David Ganz / Thomas Lentes (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1), S. 13–74.
Lentes / Gormans 2007 = Lentes, Thomas / Gormans, Andreas (Hgg.): Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Berlin 2007 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 3).
Leppin 2007 = Leppin, Volker: Die christliche Mystik, mit 5 Abb., München 2007.
Leppin 2021a = Leppin, Volker: Repräsentation und Reenactment. Spätmittelalterliche Frömmigkeit verstehen, Tübingen 2021.
Leppin 2021b = Leppin, Volker: Ruhen in Gott. Eine Geschichte der christlichen Mystik, München 2021.
Linden 2011 = Linden, Sandra: Der *inwendig* singende Geist auf dem Weg zu Gott. Lyrische Verdichtung im *Fließenden Licht der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg, in: Hartmut Bleumer / Caroline Emmelius (Hgg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin / New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 359–386.
Manstetten 1993 = Manstetten, Reiner: *Esse est Deus.* Meister Eckharts christologische Versöhnung von Philosophie und Religion und ihre Ursprünge in der Tradition des Abendlandes, Freiburg i.Br. / München 1993.
Mattes 2017 = Mattes, Mark C.: Martin Luther's Theology of Beauty. A reappraisal, Grand Rapids, MI 2017.
Mersch 2002 = Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002 (edition suhrkamp. Aesthetica 2219).
Müller, J.-D. 2001 = Müller, Jan-Dirk: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar, in: Jan-Dirk Müller: Minnesang und Literaturtheorie, hg. von Ute von Bloh / Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 209–231.
Müller, J.-D. 2006 = Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung' in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 287–307.
Müller, J.-D. 2007 = Müller, Jan-Dirk: ‚Gebrauchszusammenhang' und ästhetische Dimension mittelalterlicher Texte. Nebst Überlegungen zu Walthers *Lindenlied* (L 39,11), in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 281–305.

Müller, K. 2012 = Müller, Klaus: Von Gottes Schönheit. Über das Christliche und die Ästhetik, in: Edmund Arens (Hg.): Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie, Freiburg i.Br. / Basel / Wien 2012 (Quaestiones disputatae 246), S. 202–221.

Nemes 2010 = Nemes, Balázs J.: Von der Schrift zum Buch – vom Ich zum Autor. Zur Text- und Autorkonstitution in Überlieferung und Rezeption des „Fließenden Lichts der Gottheit“ Mechthilds von Magdeburg, Tübingen / Basel 2010.

Nemes 2012 = Nemes, Balázs J.: Der involvierte Leser. Immersive Lektürepraktiken in der spätmittelalterlichen Mystikrezeption, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42.3 (2012), S. 38–62.

Oexle 1991 = Oexle, Otto Gerhard: Luhmanns Mittelalter, in: Rechtshistorisches Journal 10 (1991), S. 53–66.

Olejniczak Lobsien 2007 = Olejniczak Lobsien, Verena: Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung, in: Verena Olejniczak Lobsien / Claudia Olk (Hgg.): Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen, Berlin / New York 2007 (Transformationen der Antike 2), S. 1–17.

Perpeet 1977 = Perpeet, Wilhelm: Ästhetik im Mittelalter, Freiburg i.Br. / München 1977.

Peters 1988 = Peters, Ursula: Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts, Tübingen 1988 (Hermaea 56).

Peters 2007 = Peters, Ursula: Texte vor der Literatur? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie, in: Poetica 39 (2007), S. 59–88.

Poor 2004 = Poor, Sara S.: Mechthild of Magdeburg and Her Book. Gender and the Making of Textual Authority, Philadelphia 2004.

Quint 1969 = Quint, Josef: Meister Eckhart, Die deutschen und lateinischen Werke, Abt. 3: Untersuchungen, Bd. 2, Stuttgart 1969.

Robert 2023 = Robert, Jörg: Ästhetische Autonomie – Autonomieästhetik. Geschichte eines Konzepts, hg. von Sarah Dessì Schmid und Dietmar Till, Tübingen 2023 (Special Lectures. Andere Ästhetik) [im Druck].

Robert / Vollhardt 2013 = Robert, Jörg / Vollhardt, Friedrich (Hgg.): Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon‘ zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin / Boston 2013 (Frühe Neuzeit 181).

Rosa 2016 = Rosa, Hartmut: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, 3. Aufl. Berlin 2016.

Ruh 1993 = Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. 2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993.

Schellewald 2012 = Schellewald, Barbara: Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42.3 (2012), S. 16–37.

Schiewer / Schiewer 2009 = Schiewer, Hans-Jochen / Schiewer, Regina D.: Predigt im Spätmittelalter, in: Alexander Schwarz (Hg.): Textsorten und Textallianzen um 1500, Teil 1: Literarische und religiöse Textsorten und Textallianzen um 1500, Berlin 2009 (Berliner sprachwissenschaftliche Studien 20), S. 727–771.

Seel 2003 = Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M. 2003 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1641).

Seelhorst 2003 = Seelhorst, Jörg: Autoreferentialität und Transformation. Zur Funktion mystischen Sprechens bei Mechthild von Magdeburg, Meister Eckhart und Heinrich Seuse, Tübingen / Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 46).

Selden 2019 = Selden, Daniel: Text Networks, in: Ancient Narrative 8 (2019), S. 1–23.

Speer 1993 = Speer, Andreas: Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst, in: Günther Binding / Andreas Speer (Hgg.): Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 13–52.

Speer 1994 = Speer, Andreas: Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg / Andreas Speer (Hgg.): *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter. Festschrift für Albert Zimmermann zum 65. Geburtstag, 2 Bde., Berlin / New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia 22), Bd. 2, S. 945–966.

Stierle 2008 = Stierle, Karlheinz: Säkularisierung und Ästhetisierung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Silvio Vietta / Herbert Uerlings (Hgg.): Ästhetik, Religion, Säkularisierung, 2 Bde., Bd. 1: Von der Renaissance zur Romantik, Paderborn / München 2008, S. 55–74.

Stock 1995–2016 = Stock, Alex: Poetische Dogmatik, 11 Bde., Paderborn / München / Wien / Berlin 1995–2016, Bd. 1: Christologie, 1: Namen, Paderborn 1995.

Stoellger 2019 = Stoellger, Philipp (Hg.): Figurationen des Menschen. Studien zur Medienanthropologie, Würzburg 2019.

Stoellger / Gutjahr 2014 = Stoellger, Philipp / Gutjahr, Marco (Hgg.): Visuelles Wissen. Ikonische Prägnanz und Deutungsmacht, Würzburg 2014 (Interpretation interdisziplinär 14).

Stoellger / Klie 2011 = Stoellger, Philipp / Klie, Thomas (Hgg.): Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen 2011 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 58).

Stoellger / Kumlehn 2018 = Stoellger, Philipp / Kumlehn, Martina (Hgg.): Bildmacht / Machtbild. Deutungsmacht des Bildes: Wie Bilder glauben machen, Würzburg 2018 (Interpretation interdisziplinär 17).

Stridde 2009 = Stridde, Christine: Verbalpräsenz und göttlicher Sprechakt. Zur Pragmatik spiritueller Kommunikation ‚zwischen' *St. Trudperter Hohelied* und Mechthilds von Magdeburg *Das fließende Licht der Gottheit*, Stuttgart 2009.

Strohschneider 2000 = Strohschneider, Peter: Inzest-Heiligkeit. Krise und Aufhebung der Unterschiede in Hartmanns *Gregorius*, in: Christoph Huber / Burghart Wachinger / Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters, Tübingen 2000, S. 105–133.

Suerbaum 2003 = Suerbaum, Almut: Dialogische Identitätskonzeption bei Mechthild von Magdeburg, in: Nikolaus Henkel (Hg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im Mittelalter (Hamburger Colloquium 1999), Tübingen 2003, S. 239–255.

Suerbaum 2019 = Suerbaum, Almut: Mechthild und Minnesang? Neue Antworten auf eine alte Frage, in: Caroline Emmelius / Balázs J. Nemes (Hgg.): Mechthild und das *Fließende Licht der Gottheit* im Kontext. Eine Spurensuche in religiösen Netzwerken und literarischen Diskursen im mitteldeutschen Raum des 13.–15. Jahrhunderts, Berlin 2019 (Zeitschrift für deutsche Philologie, Beihefte 17), S. 211–228.

Taylor 2007 = Taylor, Charles: A Secular Age, Cambridge, MA 2007.

Theisen 1990 = Theisen, Joachim, Predigt und Gottesdienst. Liturgische Strukturen in den Predigten Meister Eckharts, Frankfurt a.M. / Bern / New York / Paris 1990 (Europäische Hochschulschriften 1, 1169).

Tillich 1987 = Tillich, Paul: Systematische Theologie, 3 Bde. [Bd. 1/2, unveränd. photomech. Nachdruck der 8. Aufl., Frankfurt a.M. von 1984], Berlin / New York 1987.

Vietta / Uerlings 2008a = Vietta, Silvio / Uerlings, Herbert (Hgg.): Ästhetik – Religion – Säkularisierung, Bd. 1: Von der Renaissance zur Romantik, Paderborn / München 2008.

Vietta / Uerlings 2008b = Vietta, Silvio / Uerlings, Herbert: Einleitung. Ästhetik – Religion – Säkularisierung, in: Silvio Vietta / Herbert Uerlings (Hgg.): Ästhetik – Religion – Säkularisierung, Bd. 1: Von der Renaissance zur Romantik, Paderborn / München 2008, S. 7–23.

Volfing 2003 = Volfing, Annette: Dialog und Brautmystik bei Mechthild von Magdeburg, in: Nikolaus Henkel (Hg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im Mittelalter (Hamburger Colloquium 1999), Tübingen 2003, S. 257–266.

Vollmann-Profe 2003 = Vollmann-Profe, Gisela: Kommentar, in: Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19), S. 667–854.
Welte 2015 = Welte, Bernhard: Licht des Nichts. Von der Möglichkeit neuer religiöser Erfahrung, Kevelaer 2015 [zuerst Düsseldorf 1980].
Zech 2015 = Zech, Andrea: Spielarten des Gottes-Genusses. Semantiken des Genießens in der europäischen Frauenmystik des 13. Jahrhunderts (Historische Semantik 25), Göttingen 2015.

Sandra Linden und Daniela Wagner

Die Gewalt der Caritas. Handelnde Personifikationen als ästhetische Reflexionsfiguren

Abstract

This chapter explores the aesthetic dynamics unfolding from acting personifications in medieval literature and visual art. It aims to contribute to a better understanding of the artistic concepts of personification in the Middle Ages. Focusing on Caritas' acts of violence against Christ, the authors trace aesthetic reflection by asking how these uncommon representations are related to practical functions such as religious didactics and practice. The discussion encompasses two case studies of ‚personified charity' harming Christ's body, the literary Daughter Zion theme and the Wienhausen stained glass window of the crucifixion with virtues. Together, both show that medieval artists and writers reflected on the potential of personification and purposefully employed it in works of art and literature.

Keywords

Personification, Crucifixion with Virtues, Daughter Zion, Allegory, Caritas, Personification of Charity, Piety, Religious Practice

1. Prolegomena

Im Kloster Wienhausen südöstlich von Celle begegnet den Nonnen täglich ein besonderes, weil in seiner Ikonographie unkonventionelles Bild der Kreuzigung Christi (Abb. 1). In der ca. 1330 entstandenen Glasmalerei wird die traditionelle Kreuzigungs-Darstellung, in der Maria und Johannes das Kreuz flankieren, um die personifizierten Tugenden erweitert. Justitia, die Gerechtigkeit, und Pax, der Frieden, finden sich oberhalb des Kreuz-Querbalkens, während Misericordia, die Barmherzigkeit, und Veritas, die Wahrheit, rechts und links des Kreuzfußes positioniert sind. Caritas, die christliche Liebe, ist in dieser Tugendkreuzigung etwas größer dargestellt als ihre Gefährtinnen und anders als diese auch ganzfigurig zu sehen. Sie befindet sich auf gleicher Höhe wie Maria und Johannes, in unmittelbarer Nähe zu Christus, und ist die wohl interessanteste Figur der Darstellung. Denn während Misericordia und Veritas ihre Hände zur Klage erhoben haben und Justitia und Pax sanft die Dornenkrone berühren, blickt sie den Gekreuzigten in inniger Um-

* Für Unterstützung bei der Beschaffung von Literatur, Abbildungen und Bildrechten danken wir Sina Bahlke und Lisa Eberhardt.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-007



Abb. 1. Tugendkreuzigung, ca. 1330, Glasmalerei, 67,5 × 71 cm. Wienhausen, Kloster, oberer Kreuzgang.

armung an und stößt einen Dolch in seinen Leib. Caritas vollzieht damit nicht nur eine Handlung, die quer zu dem von ihr verkörperten Begriff liegt, sondern verwundet als Abstraktum den konkreten Leib Christi, mit ihrer Handlung wird Liebe zu Leid.

Auch in der Tradition der brautmystischen Tochter-Sion-Texte handelt Caritas, die der Tochter auf ihrem Weg zum himmlischen Bräutigam hilft, gewalttätig. Die höchste christliche Tugend ist in dieser Texttradition häufig bewaffnet und fügt Christus wie in der *Tochter Sion* Lamprechts von Regensburg mit Pfeil und Bogen *zwei*[ ] *verhwunden* (‚zwei Fleischwunden')[1] zu. In der logischen Konsequenz der durch Caritas verursachten

1 Lamprecht: Tochter Syon, V. 3736.

Wunde wird die emotionale Nähe in der literarischen Darstellung für Christus zum körperlichen Leiden, zum konkreten Wundschmerz: *des enmohte er den smerzen / von den schuzzen in dem herzen / niht vertragen mêre.*[2]

In beiden Darstellungen, Bildkunst wie Literatur, handelt die personifizierte Nächstenliebe entgegengesetzt zu erwartbaren Verhaltensformen und durchbricht damit konventionalisierte Sinn- und Darstellungssysteme – die bekannten Ikonographien in der Bildkunst und die gängige Topik in der Literatur. Eine weitere Gemeinsamkeit findet sich in der ebenfalls über die Handlung aufgerufene Anbindung an funktionale Kontexte. Die Handlung wird nicht willkürlich entworfen, sondern dient, wie noch zu zeigen sein wird, der Vermittlung von schwer greifbaren theologischen Denkfiguren an das konkrete Publikum einer spezifischen, im engeren oder weiteren Sinne religiösen Gemeinschaft.

In der Literatur und den Bildkünsten des Mittelalters finden sich Personifikationen mit auffälliger Häufigkeit, und immer wieder wird ihre Handlungsfähigkeit, die mit der anthropomorphen Verkörperung des Abstraktums einhergeht, weit ausgereizt: Personifikationen verletzen fleischlich und werden selbst verletzt, bieten als Mütter ihre Kinder feil und begehren im Zwiegespräch Einlass in die Herzen von Erzählern und Königen. Eingebunden sind die handelnden Figuren dabei in die verschiedensten soziokulturellen und religiösen Kontexte. In Text und Bild entstehen so assoziationsreiche Momente poetischen und visuellen Gestaltens, die über das Handeln der Personifikation auf die Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen aufmerksam machen. Am Beispiel der gewalttätigen Caritas soll gezeigt werden, wie handelnde Personifikationen vor dem Hintergrund autologischen Wissens und praxeologischer Anforderungen konfiguriert werden und so als ästhetische Reflexionsfiguren hervortreten können.[3] Die gewählten Beispiele sind insofern vielversprechende Ausgangspunkte für die vorliegende Untersuchung, als sich in beiden Fällen ein hohes theologisches und künstlerisches Reflexionsniveau zeigt. Das heißt, schon in ihrer Grundanlage weisen Tugendkreuzigung und Tochter-Sion-Erzählungen Merkmale eines Nachdenkens über Fragen der Gestaltung und Sinnerzeugung auf – sowohl das Wienhausener Fenster als auch Lamprechts Text erweisen sich damit als Bereiche ästhetischer Verdichtung. Es liegt also nahe, hier wie dort auch einem bildkünstlerischen und literarischen Nachdenken über die Mittel und Möglichkeiten der Personifikation und damit der ästhetischen Reflexion nachzuspüren.

2 Lamprecht: Tochter Syon, V. 3737–3739. Übersetzung: ‚Daher konnte er den Schmerz durch den Schuss ins Herz nicht mehr ertragen.' Alle nicht als Zitat ausgewiesenen Übersetzungen stammen von den Autorinnen.

3 Zu den Begriffen des praxeologischen Modells des SFB *Andere Ästhetik* siehe den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 26–29.

2. Die Personifikation und ihr Handeln: Ansätze und Grundlagen

Wenn sich die vorliegende Untersuchung interdisziplinär aus kunsthistorischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive der Personifikation nähert, folgt sie damit einer in der Personifikation selbst angelegten Vorgabe: Seit der Antike wird die Personifikation als ein Phänomen begriffen, das Sprache und Imagination gleichermaßen betrifft.[4] Bereits Quintilian weist bei seiner Charakterisierung der rhetorischen Figur der *prosopopoeia* auf diesen Zusammenhang hin: Er argumentiert, dass auch fiktive Rede nur dann imaginiert werden könne, wenn zugleich die sprechende Person imaginiert werde.[5] Die *prosopopoeia* diente ihm, Cicero und anderen dazu, unbelebten Dingen und fernen Personen eine Stimme zu geben, sie in der Rede anschaulich werden zu lassen. Auch Isidor erläutert in seinen *Etymologiae*: *Prosopoeia* [sic!] *est, cum inanimalium et persona et sermo fingitur*.[6] Wesentlich für die Personifikation sind die von Quintilian genannten Fähigkeiten der *prosopopoeia*, Götter vom Himmel zu holen und Städten eine Stimme zu geben.[7] Schon bei den frühen Theoretikern geht es also um mehr als figürliche Anschaulichkeit und menschliche Formgebung, das wichtigste Vermögen ist zunächst die Sprachfähigkeit. Hieraus erwächst für die Personifikation die Möglichkeit zur Interaktion mit anderen Figuren und zu weiteren Handlungen. Der eindrücklichste und wohl bekannteste Beleg dafür ist die *Psychomachia* des Prudentius (ca. 348–405). Die personifizierten Tugenden und Laster halten nicht nur selbsterläuternde Reden, sondern kämpfen auch bis auf den Tod miteinander, der, wie in einem moraldidaktischen Text zu erwarten, die Laster ereilt und nicht die Tugenden. Wie zuvor kein anderer stellt Prudentius heraus, welches Potential zur Verfügung steht, sobald ein Abstraktum einen menschlich geformten Körper erhält und das eigentlich Körperlose damit physisch handlungsfähig wird. Vor diesem Hintergrund der antiken Rhetorik und ihrer spätantiken Rezeption ist ‚Personifikation' definierbar als eine anthropomorphe Figuration von etwas Abstraktem oder nur schwer über die Physis Greifbarem in Text oder Bild, die zu mensch-

4 Vor allem Kiening 1994, S. 354, macht diesen Aspekt stark; darauf deutet aber auch schon Gombrich 1971 hin.

5 Quintilian: Institutio oratoria, IX.2.29–32.

6 Isidor von Sevilla: Etym. II, 13. Übersetzung: Isidor von Sevilla: Enzyklopädie: „Eine Personifikation liegt vor, wenn Unbelebtes als Person und mit Sprache gedacht werden." Im Anschluss verweist Isidor auf eine Passage aus Ciceros *Reden gegen Catilina* (1,27): *Etenim si mecum patria mea, quae mihi vita mea multo est carior, loqueretur, dicens,' et cetera. 2 Sic et montes et flumina vel arbores loquentes inducimus, personam inponentes rei quae non habet naturam loquendi; quod et tragoedis usitatum et in orationibus frequentissime invenitur*. – Übersetzungen Möller 2008, S. 95: „Auch wenn mit mir mein Vaterland, welches mir weit wertvoller ist als mein Leben, sprechen würde [...] usw. So präsentieren wir auch Berge oder Flüsse oder Bäume, indem wir der Sache eine Persönlichkeit beilegen, die nicht die Natur des Sprechens besitzt; dies ist auch in Tragödien absolut üblich und wird in Reden sehr oft angetroffen."

7 Quintilian: Institutio oratoria, IX.2.29–32.

lichem Handeln fähig, aber nicht hierauf beschränkt ist. Mit dieser Eingrenzung soll die anthropomorphe Personifikation hier unterschieden werden von dinglichen, nichtmenschlichen Figurationen (z. B. die Weisheit als Buch) oder ‚verlebendigten' Objekten (z. B. die klagende Schreibfeder im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerclære), da diese ihre Handlungen stets unter den Sonderbedingungen ihrer Dingnatur ausführen.[8]

Die Personifikation ist eine Kunstfigur per se: Sobald sie erscheint, macht sie immer auch auf die Gemachtheit des Textes oder des Bildes und damit auf ihren eigenen Status aufmerksam. Wenn also im Folgenden von der Personifikation für die Literatur als rhetorischer und für die Bildkünste als bildrhetorischer Figur die Rede ist, so ist dies einerseits ihren Wurzeln geschuldet. Andererseits soll damit aber auch deutlich gemacht werden, dass die Personifikation als eigenständiges Mittel anzuerkennen ist, das für allegorische Darstellungen nutzbar gemacht wird, aber nicht von vornherein mit der Allegorie gleichzusetzen oder schlicht als eine ihrer Spielarten oder Instrumente zu verstehen ist.

Tatsächlich ist die Personifikation in Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte bisher vor allem im Kontext der Allegorie betrachtet worden, ihr eigenständiges (bild) rhetorisches Potential wurde dabei kaum berücksichtigt.[9] Innerhalb allegorischer Konstruktionen wurde die Personifikation zumeist als der einfachere Baustein für das Komplexere verstanden; die Personifikation galt (und gilt häufig noch immer) als Mittel zum Zweck der Allegorie. Eine grundsätzliche Zuordnung der Personifikation zur Allegorie marginalisiert jedoch die ihr inhärenten Möglichkeiten hinsichtlich Gestaltung und Aus-

8 Vgl. Linden 2007, S. 83–86.

9 Entsprechend ist die Beschäftigung mit der Personifikation in Literatur- und Kunstwissenschaft meist in der Allegorieforschung verankert, vgl. z. B. Meier 1976; Tambling 2009; Heck 2011; Smout 2017; reflektierter dann Melion / Ramakers 2016. In der Kunstgeschichte zeigen sich mit der Subsumierung der Personifikation unter die Allegorie zwei Tendenzen: Zum einen ist zu beobachten, dass entweder eine begriffliche und funktionale Differenz der beiden Erscheinungen verneint wird (z. B. Heck 2011; zuletzt Winkler 2018, S. 5, die in der Personifikation „immer eine Form der Allegorie" sieht) oder die grundsätzliche Frage nach Darstellbarkeit und bildrhetorischer Funktion übersprungen wird (z. B. Wartenberg 2015). Zum anderen wurden im Kontext dieser Marginalisierung in erster Linie ikonographische Fragen an die Personifikation gestellt und Text-Bild-Bezüge geklärt (z. B. Katzenellenbogen 1939; Logemann 2014). Auf die bildrhetorische oder poetologische Funktionalität mittelalterlicher Personifikationsdarstellungen wurde von der Forschung nur am Rande verwiesen (z. B. Bogen 2001; Tammen 2004); auch steht eine über die Betrachtung einzelner Figuren hinausgehende Studie zur Personifikation bislang aus. Fruchtbare theoretische Überlegungen zur Personifikation in den Bildkünsten bietet Gombrich 1986, der die Nähe von Personifikation und antiker Mythographie stark macht und hieraus ein gemeinsames poetologisches Potential ableitet. Logemann 2011, 2014 und 2017 ist zwar ebenfalls an Ikonographien und deren Beitrag zur allegorischen Deutung interessiert, betont aber bei ihrer Suche nach den das „Prinzip Personifikation" ausmachenden „Bildmitteln" das bereits bei Gombrich 1986 und Kiening 1994 anklingende Verständnis der Personifikation als „Denkform" (Logemann 2017, S. 7) und weist der Personifikation so Eigenständigkeit zu.

druck und weist ihr zudem von vornherein eine differente, auf das allegorisch Andere zielende Bedeutungsebene zu, über die die Personifikation zunächst nicht verfügt. Die Personifikation entspricht im Unterschied zur Allegorie dem von ihr verkörperten Abstraktum; Bedeutungsvielfalt und -varianz ergeben sich erst bei der weiteren Gestaltung etwa durch Attribute, Gesten und Handlungen.

Die folgenden Betrachtungen haben somit auch das Ziel, zu einer konzeptuellen Neubewertung der handelnden Personifikation und ihrer Bedeutung in der Literatur und den Bildkünsten des Mittelalters beizutragen. Der methodische Ausgangspunkt ist das praxeologische Modell der *Anderen Ästhetik*, das die Bedeutung des Künstlerischen ebenso berücksichtigt wie die funktionale Einbindung der Artefakte. Angesichts der engen Verflechtung von rhetorisch-poetisch und bildkünstlerisch eingeübten Verfahren, aus denen sich eine professionelle Versiertheit im Umgang mit Personifikationen ergibt, und einer Einbindung von Kunst und Literatur in konkrete lebensweltliche Praktiken und soziale Vollzüge bietet das praxeologische Modell einen vielversprechenden Zugang zur Analyse der Personifikation. Es ermöglicht eine Fokussierung auf die Frage, ob sich das Reflexionspotential der Personifikation stärker aus ihrer technisch-artistischen Eigenlogik oder aus ihrer vielfältigen Funktionalität ergibt und wie beide Dimensionen vielsinnig zusammenwirken können. Denn wenngleich in der mittelalterlichen Kunst und Literatur die Funktionsgebundenheit immer eine Rolle spielt, ist das Verhältnis von Autologie und Heterologie gerade für die mittelalterliche Personifikation bisher nicht ausreichend und differenziert betrachtet worden. Mithilfe des praxeologischen Ansatzes kann schließlich auch ein aus den Werken abgeleitetes und anwendungsbezogenes theoretisches Verständnis der Personifikation im Mittelalter herausgearbeitet werden.[10] Die Bedeutung der Artefakte für die Frage nach dem ästhetischen Potential von Personifikationen gründet auch darin, dass die mittelalterlichen Künstler:innen noch nicht auf allgemeingültige Regelwerke zurückgreifen konnten, denn die volkssprachige – anders als die lateinische – Literatur und die Bildkünste verfügten noch nicht über eine fixierte Theorie des Ästhetischen.

Des Weiteren sollen die hier vorgestellten interdisziplinären Überlegungen und Ansätze einen Beitrag dazu leisten, die Beschaffenheit und Funktionalität der Personifikation auch in den Disziplinen besser zu erfassen. Die vom Körper ausgehenden kunsthistorischen Beobachtungen verstehen sich dabei nicht als Gegenentwurf zu den ikonographisch-ikonologischen Zugriffen, mit denen sich das Fach so häufig der Personifikation angenähert hat. Vielmehr soll mit dem das praxeologische Modell ergänzenden bildanthropologischen Ansatz, der den Körper als Bild sowie als Bedeutungsträger und

10 Zur werkimmanenten Reflexion über eine andere (bild)rhetorische Figur, die Aufzählung, die ein theoretisches Nachdenken über Beschaffenheit und Funktionalität der *enumeratio* erkennen lässt, siehe Wagner 2022.

-generator versteht, auf einen bisher kaum genutzten Zugang zur Personifikation, ihrer bildkünstlerischen Funktionalität und Medialisierung aufmerksam gemacht werden.[11]

Die literaturwissenschaftliche Betrachtung setzt an der letztlich aus der Konzepttheorie der Metapher[12] entlehnten Beobachtung an, dass die Personifikation innerhalb der metaphorischen Möglichkeiten eine besonders effiziente und naheliegende Denkfigur ist, da sie in der Vermenschlichung des Abstraktums auf einer gedanklichen Vertrautheit mit der menschlichen Natur und gängigen menschlichen Handlungsmustern aufbaut. Literarische Personifikationsdarstellungen ermöglichen es, Eigenschaften oder Gegebenheiten als Handlung darzustellen, was für die Personifikation impliziert, dass es nicht um eine einfache Hervorhebung der Personalität geht, sondern erst die spezifischen Handlungen der Personifikation einen personalen Charakter formen, der vom Publikum wiederum auf das Abstraktum abgebildet wird und somit eine semantische Dynamik in Gang setzt.

Gerade die Handlungsfähigkeit der Personifikation erschließt besondere Möglichkeiten der Sichtbarmachung des Immateriellen. Auch das Handeln als Impulsgeber für die Gestaltung der Personifikation wurde bisher von der Forschung allenfalls implizit angesprochen, jedoch nicht systematisch analysiert. Selbst Katzenellenbogens bereits 1939 getroffene Unterscheidung zwischen ‚dynamischen', das heißt in Handlung involvierten, und ‚statischen', also inaktiven Personifikationen, die der Autor in seiner vielbeachteten Studie zur Motivgeschichte der Tugenden und Laster vorgenommen hat, stieß keine weiterführenden Überlegungen in diese Richtung an.[13] Das zielgerichtete (Inter-)Agieren der Personifikationen ist jedoch, wie im Folgenden anhand der Caritas zu sehen, eine Kategorie, die neue Dimensionen von Gestaltung und Bedeutung öffnet, in denen heterologische und autologische Aspekte miteinander verschmelzen.

Mehr als durch Formgebung kann die Personifikation durch Handlung zu einer Figur künstlerischer Erprobungen avancieren, deren Gestaltung zwar von rhetorischen, poetischen und bildkünstlerischen Traditionen, Normen und Praktiken bestimmt ist, aber zugleich eine große Freiheit in Hinblick auf ihre Funktionalisierung eröffnet. Neben ihrer Ausstattung mit Kleidung und Attributen kann die Personifikation über ihre Disposition, das heißt den Ort, an dem sie eingesetzt wird, und ihre Handlungsfähigkeit höchst flexibel an unterschiedliche soziokulturelle Bereiche gebunden, für verschiedenste Zwecke nutzbar gemacht und mit differenzierten Bedeutungen aufgeladen werden. Dieser Katalog der Möglichkeiten betrifft nicht nur unterschiedliche

11 Der Körper der Personifikation wurde bisher meist in Bezug auf Genderfragen betrachtet. Zum Personifikationskörper siehe Assmann 1994; Karkov 2001; Lipton 2002; Tammen 2000 und Tammen 2004.

12 Vgl. etwa Lakoff / Johnson 1980 oder Lakoff / Turner 1989.

13 Katzenellenbogen 1939.

Personifikationen, auch ein und dieselbe Personifikation kann ihren Aspekten gemäß spezifiziert und so in Zweck und Bedeutung konkretisiert werden.[14]

3. Caritas

Auch Caritas ist eine Personifikation, die in Literatur und bildender Kunst ganz unterschiedliche Ausprägungen erfahren hat. Geht man zunächst von der Begriffsbedeutung aus, so meint Caritas einerseits die Liebe zu Gott (*amor dei*), über die Mensch und Gott einander verbunden sind, aber auch die Nächstenliebe (*amor proximi*) und die freundschaftliche Zuwendung (*amicitia*).[15] Im Lateinischen wird der Begriff *caritas* anders als *amor* stets positiv verwendet.[16] *amare* kann im Gegensatz zu *diligere* auch für eine spontane leidenschaftliche Liebe stehen, während *caritas* die höchste christliche Liebe, aber auch die natürliche Verwandtschaftsliebe benennt. *caritas* und *dilectio* finden zudem stärker als *amor* in einem philosophischen Kontext Verwendung. Da es für *amor*, *caritas* und *dilectio* nur zwei mittelhochdeutsche Entsprechungen, nämlich *liebe* und *minne*, gibt, sind für Texte, die vor einem lateinischen Wissenshorizont entstehen, bereits durch das Begriffsmaterial Unsicherheiten und Ambiguitäten gegeben.

14 Eines der bekanntesten Beispiele für eine solche Auffächerung in Aspekte und Zuordnungen findet sich in Ambrogio Lorenzettis Fresko *Allegorie der guten und der schlechten Regierung* im sienesischen Palazzo Pubblico, in dem Justitia fünffach variiert erscheint. Als Teil der Qualitäten einer guten Regierung erscheint Justitia gemeinsam mit fünf weiteren Personifikationen neben der personifizierten sienesischen *comune* auf einer Thronbank. Sie trägt ein Schwert in der Hand, auf ihrem Schoß liegen der Kopf eines Mannes und eine Krone, begleitet wird sie von Soldaten. Eine zweite Justitia findet sich links neben der Thronbank: Als Grundlage für das gute Miteinander einer städtischen Gemeinschaft ist sie Sapientia untergeordnet und ihr mit dem Blick zugewandt. Die Weisheit hält eine auf dem Haupt der zweiten Justitia positionierte, überdimensionierte Waage, auf deren Waagschalen eine dritte und eine vierte Justitia-Figur knien. Die linke reicht hinab, um im Sinne der zuteilenden Gerechtigkeit (*iustitia distributiva*) menschliche Figuren mit dem Schwert zu strafen oder mit einer Krone auszuzeichnen, die rechte lenkt gemäß der ausgleichenden Gerechtigkeit (*iustitia commutativa*) den gerechten Austausch von Waren und Leistungen. In der die schlechte Regierung zeigenden Wandmalerei wiederum lehnt eine fünfte, nun von Fesseln gebundene Justitia vor dem Thron der personifizierten Tyrannis.

15 Auf Caritas als *amor* bzw. *dilectio dei* und *amor* bzw. *dilectio proximi* verweist bereits Augustinus immer wieder. Die *amicitia* wird bei Isidor von Sevilla angesprochen, einen Überblick mit Verweisen auf weiterführende Literatur gibt Althoff 2015. Siehe auch Lentes 2015 für einen Überblick zur Einordnung der Caritas in die mittelalterliche Frömmigkeitstheologie.

16 Zur Begrifflichkeit vgl. Seppänen 1967, S. 14 f., der auch auf die synonyme Verwendung von *caritas* und *dilectio* bei Hieronymus unter gleichzeitiger Vermeidung des Begriffs *amor* für die christliche Liebe verweist, was durch seine Bibelübersetzung ein wichtiger sprachprägender Impuls war. Es ist allerdings auch eine starke Vermischung der ursprünglich aus dem klassischen Latein übernommenen Semantik zu verzeichnen, vgl. Seppänen 1967, S. 21.

Auch wenn die ursprüngliche Begriffsbedeutung dies nicht vorsieht, bildet sich im philosophisch-theologischen Diskurs die Vorstellung einer gewaltsam wirkenden dynamischen *caritas* aus: In Richards von St. Viktor Traktat *De quattuor gradibus violentae caritatis*[17] wird die Gewalt der Liebe vierfach gesteigert. Die vier Stufen im liebenden Aufstieg zu Gott sind die *caritas vulnerans* (‚verwundende Liebe'), die *caritas ligans* (‚fesselnde Liebe'), die *caritas languens* (‚ermattende Liebe'), was sich auf den Ausfall der geistigen Tätigkeit der liebenden Seele bezieht, schließlich die *caritas deficiens* (‚schwindende Liebe'),[18] die über die Negation allen Seins wirkt und sich nicht klar in Sprache fassen lässt. Im Stufenweg der geistlichen Liebe – so die Logik dieses christlich-mystischen Aufstiegswegs – nimmt die Konkretion immer mehr ab,[19] öffnet sich die erste Stufe über das Thema der Verletzung noch am deutlichsten einer Darstellung über ein dynamisches Handlungsmuster, doch greift Richard nicht auf das Mittel der Personifikation zurück. Hugo von St. Viktor spricht in *De laude caritatis* die personifizierte Caritas an und betont neben ihrer Macht auch die Durchsetzung ihrer Position über das Muster der Gewalt und der Verwundung, doch wird dieser Gewaltaspekt nicht konkretisiert, sondern über das heilsgeschichtliche Muster der Erlösung sofort wieder positiviert: *O caritas, quanta est uictoria tua! Vnum prius uulnerasti, et per illum omnes postmodum superasti.*[20]

Dass der Mensch durch die Liebe verwundet werden kann, zieht sich als Vorstellung breit durch literarische wie bildkünstlerische Quellen, und zwar nicht nur zur Darstellung zwischenmenschlicher Bindungen, sondern explizit auch in Bezug auf die Liebe zu Gott. So bezeichnet das *St. Trudperter Hohelied* im Rekurs auf seine biblische Grundlage die Liebe als *siechtuom* [...] *der gezarteten sêle*,[21] auch das *Fließende Licht* nutzt ganz selbstverständlich das Beschreibungsmuster der Liebeskrankheit, um den Wunsch der Seele

17 Vgl. Richard von St. Viktor: *De quattuor gradibus violentae caritatis*. Über die Gewalt der Liebe. Zu den Stufenmodellen einer liebenden Annäherung an Gott vgl. Ruh 1989. Zur Liebessystematik bei Richard von St. Viktor vgl. Huber 2003 und Keller, H. 1998, S. 29, die auch feststellt, dass die Liebe zwar erläutert, aber nicht personifiziert wird. Richards Traktat eignet sich hier als Beleg, weil deutliche Rezeptionslinien zur volkssprachigen Mystik greifbar sind, vgl. Suerbaum 2012, S. 115.

18 Zusammen werden die vier Arten der Liebe in Abschnitt 4 genannt, es folgt die stufenweise Explikation, die – dem Titel des Werks entsprechend – für jede Stufe ein gewaltsames Moment hervorhebt und die positiven Ausformungen der Liebe erst ab Abschnitt 24 in den Erläuterungen zur liebenden Annäherung an Gott spezifiziert.

19 Dass weltliches und geistliches Liebesverlangen in ganz entgegengesetzte Richtungen führen, bedenkt Richard in den Abschnitten 18 und 20.

20 Hugo von St. Viktor: De laude caritatis, S. 196, 12 (208–210), Übersetzung: ‚Oh Caritas, wie groß ist dein Sieg! Du hast zunächst einen Menschen verletzt und durch ihn hast du bald darauf alle überwunden.'

21 Das St. Trudperter Hohelied, 74,16. Übersetzung Ohly: „Krankheit der liebgehabten Seele". Vgl. dazu auch Ohly 1993 sowie Keller, J. 2015.

nach Gottesnähe zu fassen.[22] Dass auch Gott in Anlehnung an Hld 4,9[23] von Minne erfasst ist, begegnet in mystischen Texten vereinzelt,[24] es bleibt in der Darstellung aber meist bei einer von innen wirkenden Liebeskrankheit. Aus dem verletzenden Charakter der Liebe in Kombination mit der Personifikation der Caritas eröffnet sich als Darstellungsmöglichkeit eine gewalttätige Caritas, die Gott ganz konkret mit Lanze, Dolch oder Pfeil eine körperliche Verletzung zufügt, wie sie in Tugendkreuzigungen und den Tochter-Sion-Erzählungen begegnet.

4. Die gewalttätige Caritas in Literatur und Kunst

4.1. Die Wienhausener Tugendkreuzigung

In der bildenden Kunst[25] erscheint Caritas lange ohne eigenständige Attribute, sie ist als höchste der Tugenden jedoch häufig gekrönt und durch Inschriften namentlich gekennzeichnet oder spezifiziert wie etwa in der Floreffe-Bibel der British Library (2. Band, ca. 1170), in der sie ein mit *diligens diligetur* (‚der Liebende wird geliebt werden') beschriebenes Schriftband trägt und von Fides (links) und Spes (rechts) begleitet wird.[26] Die Liebe zu Gott wird später auch durch das in der Hand gehaltene oder weitergereichte Herz oder auch durch Flammen symbolisiert, so überreicht Caritas in Giottos *Vermählung des Heiligen Franziskus von Assisi mit der Armut* (um 1320) ein Herz als ihre Gabe an das Brautpaar.[27] Als Nächstenliebe trägt Caritas auf dem Valentins-Reliquiar des Servatius-Schreins aus dem späten 12. Jahrhundert Brot und Schale,[28] Skulpturen des 14. Jahrhunderts zeigen sie zudem mit Füllhorn, von Kindern begleitet oder Säuglinge stillend – letzteres ein Motiv, das sich auch in den folgenden Jahrhunderten immer wieder findet.[29]

22 Vgl. Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, Buch VII,31, S. 588,6–10: *Minnen siech und libes krank, / pinen not und harten twang, / das machet mir den weg ze lang / zů minem lieben herren. / Wie sol ich dich, lieb, alsus lange enberen?* Übersetzung Vollmann-Profe: „Liebeskrankheit und Hinfälligkeit des Leibes, qualvolle Not und harter Zwang, das macht mir den Weg sehr lang zu meinem lieben Herrn! Wie soll ich dich, Lieber, so lange entbehren?"

23 Siehe unten, S. 257.

24 Vgl. etwa Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, Buch I,4; I,16; I,22; II,2 f.; II,24 oder III,9.

25 Allgemein zur Caritas-Ikonographie des Mittelalters Freyhan 1948; von Thadden 1951; Wellershoff-von Thadden 1952.

26 London, British Library, Add MS 17738, fol. 3v. *diligens diligetur* mit Bezug auf Joh 14,21. Zu den Tugenden der Floreffe-Bibel siehe Bouché 2000, die auch die dortige Benennung von Caritas als Unctio behandelt, und Kuder 1997.

27 Zu Herz und Flammen als Attribute der Caritas Freyhan 1948.

28 Valentins-Reliquiar, ca. 1180–1200, Brüssel, Musées royaux d'art et d'histoire, Inv.-Nr. 1038.

29 Zu den Skulpturen des 14. Jahrhunderts Freyhan 1948; Weissert 2016 beschäftigt sich mit Darstellungen von Caritas als (nährende) Mutter im 16. Jahrhundert.

Mit Blick auf die Untrennbarkeit von *amor dei* und *amor proximi* werden die Attribute auch kombiniert, etwa wenn bei Nicola Pisanos Caritas an der Kanzel des sienesischen Doms (1266–1268) Flammen aus dem Füllhorn schlagen.

Im Falle der Präsentation oder Darreichung des Herzens und dem Stillen der Säuglinge ist Caritas zudem mit Beigaben ausgestattet, deren spezifische, symbolische Bedeutung nicht allein auf ihrer Denotation beruht, sondern zu einem wesentlichen Teil aus dem Agieren mit ihnen entsteht. Das Handeln der Personifikation erfolgt in diesen Fällen in kleinen, abgeschlossenen Einheiten und ist attributiv zu verstehen. Das heißt, es zielt nicht auf Narration, also auf das Voranbringen einer komplexen Ereignis- oder Handlungssequenz, sondern auf die unmittelbare und konkrete Erzeugung von symbolischer Bedeutung im Rahmen der Handlung. Dennoch eröffnet sich bereits in diesen kleinen Handlungseinheiten der Blick auf Dynamiken, die über Rhetorik, Figuration und körperliche Verlebendigung hinausgehen. Die Verbindung aus Verkörperung und Handlungseinheit wird gezielt eingesetzt, um die Personifikation zu konfigurieren.

In der Wienhausener Tugendkreuzigung lässt sich die inschriftlich als *karitas* benannte Figur aufgrund ihres gewalttätigen Handelns nicht unmittelbar als personifizierte Liebe identifizieren, Dolchstoß und Umarmung sind keine ihrer charakteristischen Verhaltensweisen. Erst mit dem Wissen um die hier zusammenlaufenden ikonographischen, literarischen und in erster Linie allegorischen Traditionen wird Caritas erkennbar, wird ihr Handeln verständlich.[30]

Einen entscheidenden Impuls für die Entstehung des Motivs der Tugendkreuzigung gab Bernhard von Clairvaux, der in einer Osterpredigt von den Tugenden als das Kreuz schmückenden Edelsteinen spricht:

> Mit diesen vier Perlen der Tugenden werden nämlich die Enden des Kreuzes geschmückt: alles überragt die Liebe, zur Rechten erstrahlt der Gehorsam, zur Linken die Geduld, am Fuß aber ist die Wurzel der Tugenden, die Demut. Als das Leiden des Herrn seine Vollendung fand, hat sie das Siegeszeichen des Kreuzes mit diesen Perlen bereichert; als der Herr im Innern von den Zungen, außen von den Nägeln durchbohrt wurde, war er demütig bei den Schmähungen der Juden und geduldig bei den Wunden. Auch die Liebe ist darin vollendet worden, daß er sein Leben für die Freunde hingab, und der Gehorsam fand seine Vollendung, als er ‚mit geneigtem Haupt seinen Geist aufgab' (Joh 19,30) und ‚bis zum Tod gehorsam war' (Phil 2,8).[31]

30 Die im Folgenden resümierten verschiedenen Stränge werden zusammengeführt von Kraft 1976 und Barth 1983; des Weiteren zum Motiv der Tugendkreuzigung: Schiller 1968, S. 149–152; Hamburger 1989; Franzen-Blumer 2000; Stork 2010. Das Wienhausener Fenster behandeln ausführlich Kraft 1976, S. 65–77; Koch 1986; Becksmann / Korn 1992, S. 214–222, 224–226; Siart 2008, S. 60–70, und Siart 2010; Schleif 2014.

31 *His nempe virtutum gemmis quattuor cornua crucis ornantur, et est supereminentior caritas, a dextris oboedientia, patientia a sinistris, radix virtutum humilitas in profundo. His ditavit trophaeum crucis* consummatio *Dominicae passionis, cum ad Iudaeorum blasphemias humilis, ad vulnera patiens, intus linguis, clavis exterius pungeretur. Nam et caritas in eo perfecta est, quod pro amicis animam posuit, et oboedientia*

Auch die von Caesarius von Heisterbach beschriebene Mönchskreuzigung, mit der die Mönche sich ebenso wie Christus durch die Tugenden gekreuzigt imaginieren sollen und in der die Tugenden mit den Kreuzesnägeln gleichgesetzt werden, gilt als zentrale Referenz.[32] Der Leib des Mönches müsse, wie Caesarius schreibt, mit drei Nägeln ans Kreuz geschlagen sein. Bei den Nägeln handelt es sich um die Tugenden Oboedientia (Gehorsam), die die rechte Hand ans Kreuz heftet, Patientia (Geduld), die die linke anschlägt, und Humilitas (Demut), die den Nagel durch die Füße treibt.[33]

In der Bildkunst hat sich im 13. Jahrhundert vor dem Hintergrund dieser Schriften für die Tugendkreuzigung ein eigenes, von den Textstellen leicht abweichendes ikonographisch-kompositorisches Grundgerüst etabliert, dessen Ausgangspunkt die Kreuzigungsikonographie ist. In Tugendkreuzigungen wird auf die oben angesprochenen charakterisierenden Beigaben und attributiven Handlungseinheiten verzichtet, die Personifikationen sind in der Regel nur durch die ihnen beigegebenen Inschriften identifizierbar. Caritas, die Bernhard noch an der Spitze des Kreuzes positioniert, ist zumeist links neben dem Kreuz zu finden. Ihr fällt als höchste der Tugenden in den Bildern der allegorischen Kreuzigung die besondere Aufgabe zu, Christus die Seitenwunde zuzufügen. Üblicherweise geschieht dies mit der aus der Passion bekannten Lanze und nicht wie im Wienhausener Fenster mit einer kurzen Stichwaffe.[34] Auch wurde das Bildpersonal erweitert. Maria und Johannes sind häufig anwesend, ebenso Ecclesia und Synagoga,

consummata, cum, INCLINATO CAPITE, TRADIDIT SPIRITUM, FACTUS OBOEDIENS USQUE AD MORTEM. Bernhard von Clairvaux: In Resurectione Sermo 1,3. Kraft 1976, S. 12–20, sieht in dieser Stelle ein Weiterdenken der Auslegung von Eph 3,18.

32 Zu dem Motiv siehe Seebohm 1996 und Smith 2012. Die ältesten bekannten bildlichen Darstellungen der Mönchskreuzigung finden sich in einer ca. 1420 entstandenen Handschrift. Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass ältere Darstellungen existierten.

33 „Drei Nägel sind es, mit denen der Leib des Mönchs an das Kreuz geheftet werden muß: Es sind die drei Tugenden, durch die nach der Aussage von Hieronymus man zum Märtyrer wird, nämlich Gehorsam, Geduld und Demut. Die rechte Hand des Mönches durchbohrt der Gehorsam ohne Murren; die linke durchbohrt die ungeheuchelte Geduld. Den Nagel des Gehorsams treibt die Sehnsucht nach der höheren Freiheit (ins Fleisch), den Nagel der Geduld die Furcht vor der höllischen Strafe. Die Füße des Mönchs durchbohrt die wahre Demut, damit er nicht nur den Vorgesetzten, sondern auch den Mitbrüdern sich um Christi willen unterordnet und wie der Psalmist sagen kann: ‚Ich bin tief gedemütigt, oh Herr.'" – *Tres clavi quibus corpus monachi cruci debet esse affixum, tres sunt virtutes, per quas teste Hieronimo martyres efficiuntur, scilicet obedientia* [sic!], *patientia, humilitas. Manum monachi dexteram configat obedientia* [sic!] *sine murmuratione; sinistram patientia sine simulatione. Clavum obedientiae* [sic!] *impellat amor supernae libertatis, clavum patientiae timor poenae gehennalis. Pedes illius vera humilitas configat, ut non solum praelatis, sed et fratribus se propter Christum subiiciat, ut dicere possit cum Psalmista: ‚Humiliatus sum usquequaque Domine'.* Caesarius von Heisterbach: Dialogus Miraculorum 8,19: De crucifixione religiosorum.

34 Eine Nahkampfwaffe verwendet Caritas jedoch auch im Warendorp-Retabel, das auch in Hinblick auf die Komposition eine deutliche Nähe zum Wienhausener Fenster aufweist und auf um 1340 datiert wird.

die sich links bzw. rechts vom Kreuz befinden. Die übrigen personifizierten Tugenden variieren: Einige Darstellungen greifen auf Bernhard von Clairvaux und Caesarius von Heisterbach zurück, doch Sapientia, die Weisheit, kann in Tugendkreuzigungen ebenso auftreten wie die in Wienhausen zu findenden Justitia, Pax, Veritas und Misericordia. Letztere sind in dieser Zusammenstellung Psalm 84,11 entnommen.[35]

Die Möglichkeiten der individuellen Ausformung des Motivs unter Beibehaltung des ikonographischen Grundschemas lassen sich etwa anhand des Bonmont-Psalters veranschaulichen (Abb. 2).[36] Maria und Johannes sind in der auf fol. 15^{v} zu sehenden Tugendkreuzigung nicht anwesend, mit Misericordia wird eine von der Bernhard-Caesarius-Gruppe abweichende Tugend eingeführt, auf Patientia hingegen verzichtet. Wie in den meisten Darstellungen führt Caritas auch hier die Lanze und fügt Christus die Seitenwunde zu. Die für die Tugendkreuzigung herangezogenen ikonographischen Traditionen sind leicht erkennbar: Die die Nägel in den Leib Christi treibenden Tugenden übernehmen die Rolle der Schergen[37] aus dem in Passionsdarstellungen eigenständig vorkommenden Motiv der Kreuzannagelung. Caritas wiederum wird mit Longinus überblendet, der in der Kreuzigungsszene die Lanze in Christi Leib sticht.[38] Während das Blut in der Passionserzählung Longinus' Augen benetzt, ihn wieder sehen und so die christliche Wahrheit erkennen lässt, fängt im Bild des Bonmont-Psalters Ecclesia das aus der Seitenwunde sprudelnde Blut in einem Kelch auf, womit ein Verweis auf die Eucharistie gegeben ist. Synagoga hingegen ist der Szene abgewandt, ihre Augen sind verbunden und so erkennt sie die Bedeutung des Heilsgeschehens nicht.

Unabhängig von der jeweiligen Kombination verschiedener biblischer Figuren und Personifikationen macht die Tugendkreuzigung über die gewalttätigen Handlungen sichtbar, dass Christus aufgrund seiner Tugenden starb. Sie bestimmten sein Handeln, er bewies die Tugenden am Kreuz, die damit für ihn verletzend sind wie die in seinen Leib eindringenden Nägel. Die inneren Qualitäten Christi werden als Personifikationen außerhalb des Körpers für die Gläubigen anschaulich, genau wie die Konsequenz, die sich für Christus aus seinem tugendhaften, von Gottes- und Nächstenliebe geleiteten Handeln ergibt.

Caritas nimmt in dieser Allegorie eine Rolle ein, deren tieferes Verständnis sich erneut nur Betrachter:innen mit Vorwissen erschließt, richtet sich die allegorische Neukonfiguration des Kreuzigungsmotivs doch vor allem an ein mit der christlichen Mystik

35 „Barmherzigkeit und Wahrheit sind einander begegnet, Gerechtigkeit und Friede haben einander geküsst." – *misericordia et veritas obviaverunt sibi iustitia et pax osculatae sunt*. Bibelzitate hier und im Folgenden nach Biblia Sacra Vulgata. Zu Darstellungen der Tugenden aus Psalm 84,11 siehe Savage 2017.

36 Um 1260, Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 54, fol. 15^{v}. Zur Motivik des Bonmont-Psalters siehe Franzen-Blumer 2000.

37 Kraft 1976, S. 9.

38 Bereits Kraft 1976, S. 10, stellt fest, dass Caritas „formal […] an die Stelle des Longinus getreten" ist.

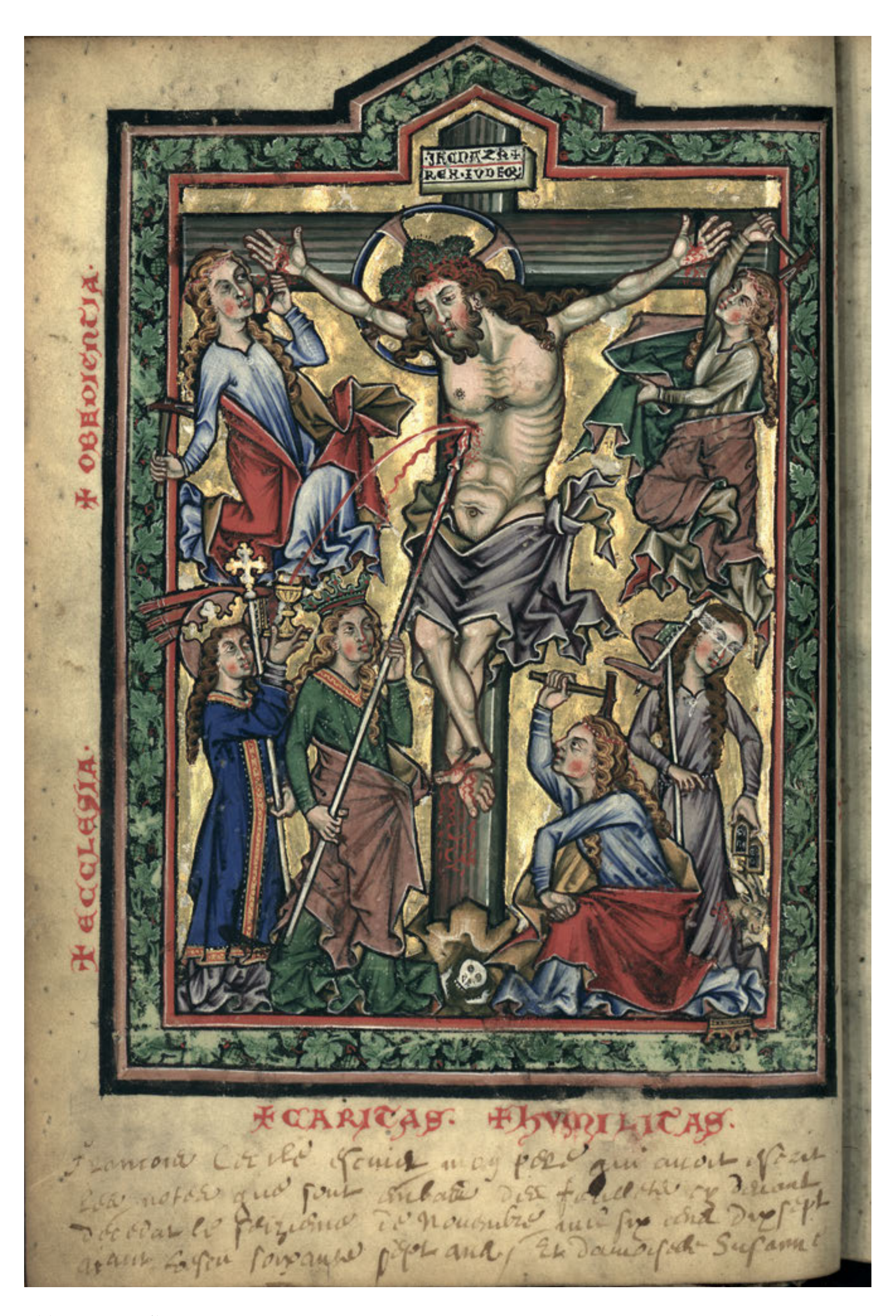


Abb. 2. Tugendkreuzigung, in: Bonmont-Psalter, ca. 1260, 24 × 17 cm. Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 54, fol. 15v.

vertrautes Publikum. So wird Caritas durch die Ausstattung mit der Lanze des Longinus nicht nur zur Zeugin der Heilswahrheit und zu jener Tugend, die den Tod Christi am meisten verantwortet, sondern ebenso zur Sponsa, zur Braut Christi.[39] Über die Lanze stellt sich ein Bezug zum bereits erwähnten biblischen Hohelied ein, in dem von der verletzenden und über den Blick in den Körper eindringenden Liebe die Rede ist. In Hohelied 4,9 wird dieser Gedanke fokussiert: „Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, Braut, du hast mein Herz verwundet mit einem deiner Augen […]" – *vulnerasti cor meum soror mea sponsa vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum* […].

Eines der bekanntesten Beispiele für die Visualisierung dieses Zusammenhangs von Lanze und Verwundung, Blick und Liebe findet sich in den Rothschild Canticles, einer um 1300 entstandenen Handschrift, die lateinische Texte mit Bezug zur Mystik versammelt und mit zahlreichen Malereien ausgestattet ist.[40] Auf der Doppelseite fol. 18^{v}–19^{r} (Abb. 3) richtet die Braut die Lanze des Longinus auf ihren bereits die Seitenwunde tragenden Bräutigam Christus.[41] Die Lanze veranschaulicht damit auch die Gewalt des Blicks und wird zur Metapher des Sehens. Silke Tammen beschrieb dieses von der Überblendung von Lanze und Blick geleitete Vorstoßen in den Leib Christi, das gleichsam vom Auge der Betrachter:innen vollzogen wird, als „gewaltsame Introspektion".[42] Auch in der Tugendkreuzigung des Bonmont-Psalters wird die Lanze in Caritas' Händen zum Sinnbild des verletzenden und ins Herz des Geliebten vordringenden Blicks der verwundenden Liebe und damit zum Verweis auf die Doppeldeutigkeit von *passio* als Leid und Leidenschaft der Liebe.[43]

Die Tugendkreuzigung im Regensburger Lektionar[44] (Abb. 4) benennt sogar die Figur mit der Lanze mittels einer in den Nimbus eingebetteten Inschrift als Sponsa. Hier werden die sich in der Figur mit der Lanze überlagernden Charaktere in Kenntnis der künstlerischen Möglichkeiten variiert. Handlung und Inschrift lassen erkennen, dass hier Longinus und die Braut Christi zusammengeführt wurden. Da die Sponsa aber für die Liebe zu Christus steht und ihre Figur durch ihre Kleidung den übrigen anwesenden Personifikationen – Misericordia, Sapientia, Oboedientia sowie Ecclesia und Synagoga – ähnelt, ist der Gedanke an Caritas als *amor dei* auch hier naheliegend.[45]

39 Hamburger 1989, S. 171.

40 New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Beinecke MS 404. Grundlegend zu dieser Handschrift Hamburger 1990, dort S. 72–77 zu fol. 18^{v}–19^{r}.

41 Zur Überblendung von Sponsa und Longinus Hamburger 1990, S. 75.

42 Tammen 2006, S. 104

43 Auerbach 1958, S. 54–63, auf den schon Hamburger 1990, S. 75 verweist.

44 Ca. 1267–1276, Oxford, Kebble College, MS 49, fol. 7^{r}.

45 Ecclesia kann ebenfalls als Sponsa Christi erscheinen, in der Darstellung des Regensburger Lektionars ist sie aber bereits anwesend: Sie fängt mit dem Kelch das aus der Wunde tretende Blut auf. Auf eine Gleichstellung von Ecclesia und Caritas unter dem Sponsa-Gedanken im Bonmont-Psalter weist Franzen-Blumer 2000, S. 24, hin.



Abb. 3. Sponsa und Sponsus, in: Rothschild Canticles, um 1300, 11,8 × 8,4 cm. New Haven, Yale University, Beineke Rare Book and Manuscript Library, Beinecke MS 404, fol. 18v–19r.

Im Zusammenfallen der Liebe und der Braut zeichnet sich bereits ab, dass die Tugendkreuzigung insbesondere für ein weibliches Publikum attraktiv war. Die Evokation der Sponsus-Sponsa-Beziehung zwischen Christus und der liebenden Gläubigen lässt Caritas in Tugendkreuzigungen für ihre Betrachter:innen zu einer reizvollen Figur der Annäherung an den Leib Christi werden. Entsprechend findet sich das Motiv der Tugendkreuzigung immer wieder im Kontext der Frauenmystik: Der Bonmont-Psalter wurde vermutlich von einer Nonne für Nonnen geschrieben, das Regensburger Lektionar wurde für die Dominikanerinnen des dortigen Heilig-Kreuz-Klosters gefertigt und das Wienhausener Fenster befindet sich in einem damals zisterziensischen Nonnenkloster.[46] Die Amalgamierung von Longinus, Caritas und der Sponsa zeigt, dass Personifikationen auf Seiten der Produktion und Konzeption als Mittel einer größtmöglichen gestalterischen Offenheit verstanden wurden. Dies betrifft das Figürliche ebenso wie das Agieren: Der Personifikationskörper kann andere Figuren und deren charakteristisches Handeln aufnehmen und dabei neue Identifikationsmöglichkeiten für die Betrachter:innen generie-

46 Franzen-Blumer 2000, S. 21–24, zum Bonmont-Psalter. Auch für die Rothschild Canticles konnten Frauen als Adressatinnen nachgewiesen werden, Hamburger 1990, S. 3 und passim. Wienhausen wurde offenbar nie in den Zisterzienserorden aufgenommen, wenngleich der Aufnahmewunsch formal bewilligt wurde. Dennoch lebten die Nonnen nach zisterziensischen Regeln, siehe Siart 2008, S. 21.



Abb. 4. Tugendkreuzigung, in: Regensburger Lektionar, ca. 1267–1276, 44,2 × 30,5 cm. Oxford, Keble College, MS 49, fol. 7r.

ren. Die Verschmelzung der Figuren erfolgte mit Blick auf die Vermittlung der komplexen theologischen Zusammenhänge zwischen der tödlichen Verwundung Christi durch Liebe, der gleichzeitigen Überwindung des Todes und Erlösung durch Liebe sowie der Notwendigkeit des Sehens und Erkennens der Heilswahrheit, wie sie in der Figur des Longinus angelegt ist. Caritas erweist sich schon hier als ästhetische Reflexionsfigur, manifestiert sich in ihr doch ein künstlerisches Nachsinnen über das Potential des Personifizierens und der auf die Frömmigkeitspraxis bezogenen Einsatzmöglichkeiten der bildrhetorischen Figur. Reflexionen über die Artifizialität, Funktionalität und Medialität des Personifikationskörpers sowie die Nutzbarmachung dieser Aspekte treten aber insbesondere in der Wienhausener Tugendkreuzigung und dem dortigen, Gewalt und visuelle Aufmerksamkeit in sich vereinigenden Dolchstoß hervor. Die Wienhausener Darstellung unterscheidet sich in verschiedenen Details von anderen Tugendkreuzigungen. So sind in Wienhausen Ecclesia und Synagoga nicht anwesend, das Blut wird nicht im Kelch aufgefangen, sondern verrinnt über den Leib Christi, und die vier das Kreuz begleitenden Tugenden schlagen Christus nicht ans Kreuz. Justitia und Pax übernehmen zwar mit dem Auflegen des Dornenkranzes erneut eine den Schergen zugeord-

nete Handlung, doch diesmal dient ein anderes eigenständiges Motiv aus der Passion als Vorbild, die Dornenkrönung bzw. die zweite Verspottung Christi. Misericordia und Veritas hingegen erinnern an die trauernden Marien, die im späten Mittelalter häufig Teil von Kreuzigungsdarstellungen sind. Die vier Tugenden stehen im Vergleich zu anderen Tugendkreuzigungen in einem weniger körperbezogenen Verhältnis zu Christus, da sie seinen Leib nicht verletzen – es sei noch einmal an die Sanftheit erinnert, mit der die Hände von Justitia und Pax auf der Dornenkrone ruhen. Diese Gewaltlosigkeit ist eine Besonderheit unter den Tugendkreuzigungen, sie entspricht aber dem Charakter der Tugenden im bereits oben erwähnten Psalm 84,11. Dort ist mit dem Kuss von Justitia und Pax die wechselseitige Zuneigung angesprochen. Schreiner hat mit Blick auf den Friedenskuss bemerkt, dass sprachliche Metaphorik und körperliche Gestik in dieser Bibelstelle aufeinander verweisen, der körperliche Gestus löse ein, was die Metapher bildhaft zum Ausdruck bringe.[47] In Bezug auf die Rolle der Personifikation, ihr Handeln sowie ihre Körperlichkeit ist Cassiodors Psalmenkommentar aufschlussreich, auf den Schreiner ebenfalls verweist:

> ‚Unkörperliches' (*incorporea*), schreibt Cassiodor [...], habe der Psalmendichter im Bild der ‚körperlichen Umarmung' (*amplexus corporeus*) anschaulich machen wollen. Die liebende Umarmung (*amplexus dilectionis*) zwischen Gerechtigkeit und Friede mache deren ‚wechselseitige Eintracht' (*mutua concordia*) augenfällig. Das pflege auch zu geschehen, wenn sich Menschen nach einer längeren Zeit der Trennung umarmen, um Freude des Wiedersehens zu bekunden. Der *nexus bracchiorum* sei ein Zeichen für das *studium charitatis*.[48]

Dass es in der Wienhausener Tugendkreuzigung gerade die sich laut Psalm 84,11 küssenden, nach Cassiodor umarmenden Personifikationen Justitia und Pax sind, die Christus die Dornenkrone auflegen, korrespondiert mit der gleichermaßen sanft umarmenden und doch gewaltsam handelnden Caritas. Damit tritt jedoch eine Verschiebung umso deutlicher hervor: Während die vier Tugenden des Psalms Christus in Wienhausen eben nicht kreuzigen, sondern ihm hier mit milder Zuneigung begegnen, werden sie den von ihnen figurierten, körperlosen Abstrakta wieder angenähert. Mit Caritas verhält es sich jedoch genau andersherum: Sie rückt noch weiter von der Vorstellung des Abstraktums Liebe ab und ihre Körperlichkeit gewinnt an Intensität. Grund hierfür ist der Waffenwechsel: Hat in den anderen Tugendkreuzigungen die Stangenwaffe für eine räumliche Distanz zwischen der verletzenden Figur und dem gekreuzigten Christus gesorgt, so stellt sich im Fenster eine physische Nähe ein, indem die Lanze durch einen Dolch ersetzt wird. Das enge Beieinander der Körper wird durch die gegenseitige, sanfte Umarmung von Caritas und Christus noch betont: Caritas umgreift den verwundeten

47 Schreiner 1996, S. 43.
48 Schreiner 1996, S. 43 f., in Paraphrase von Cassiodor: Expositio psalmorum, ps. 84.

Leib,[49] ihre Hand ruht auf Christi Schulter, ihr Blick trifft sein Gesicht. Der Gekreuzigte wiederum hat seinen rechten Arm eng um Caritas' Schultern gelegt, scheint sie an sich zu ziehen, sie festzuhalten. So stützt sie Christus, dessen Leib Gefahr liefe, aufgrund des gelösten Arms vom Kreuz herab und damit noch tiefer in den Dolchstoß hineinzusinken. Die ungewöhnliche Nähe ist auch als Sinnbild einer geistigen Zugewandtheit zu lesen, denn Caritas als höchste der Tugenden ist Christus auch geistig am nächsten. Der Tausch der Lanze gegen den Dolch lässt die Longinus-Referenz verblassen, aber gerade durch die im Kreuzigungskontext überraschende Stichwaffe wird die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen auf den zentralen Bildabschnitt gelenkt, in dem eine neuerliche ikonographische Wendung zu entdecken ist.

In ihrer Umarmung nimmt Caritas eine weitere Figur der Passionsgeschichte in sich auf: Joseph von Arimathia, der in Szenen der Kreuzabnahme den in seine Arme geschlossenen Christus vom Kreuz hebt. Die Überblendung von Longinus, Joseph von Arimathia und Caritas dürfte den Wienhausener Nonnen nicht verborgen geblieben sein, denn auch im reich ausgemalten Nonnenchor des Klosters, wie das Fenster im ersten Stock und direkt am die Tugendkreuzigung beherbergenden Kreuzgangflügel gelegen, waren Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme zu finden (Abb. 5).[50]

Erstere zeigt den ans Kreuz genagelten und dornenbekrönten Christus umgeben von Maria, Longinus, dem den Sohn Gottes erkennenden Hauptmann und Johannes. Die von Longinus gehaltene Lanze berührt mit ihrer Spitze die bereits geöffnete und blutende Seitenwunde. Blut rinnt hier auch aus den Wundmalen an den Händen und Füßen. In der Malerei der Kreuzabnahme finden sich die drei Marien, eine schlicht gekleidete, bärtige Figur, deren Position auf Joseph von Arimathia schließen lässt, und Nikodemus, Johannes und zwei Gehilfen, die mit Leiter und Zange den Leib von Kreuz und Nägeln befreien. Auch hier wurde die traditionelle Ikonographie abgewandelt. Joseph von Arimathia unterstützt die Kreuzabnahme nun nur noch. Auf einer Leiter hinter dem Kreuz stehend, greift er gebeugt von oben links zu Christus herab. Empfangen wird der Leib Christi hingegen von Maria, die ihn am Oberkörper hält, ihre Stirn berührt die ihres Sohnes. Wie schon in der Christus-Caritas-Gruppe liegt auch hier der

49 In der Umarmung scheint das *amplexus*-Motiv auf, das mit dem *amplexus Bernardi* ebenfalls in der zisterziensischen Bildkunst prominent vertreten war. Hier schließt der sich vom Kreuz herabbeugende Christus den ihn empfangenden Bernhard von Clairvaux in die Arme. Zum Motiv siehe Posset 2003, nach dem die älteste bekannte Darstellung des *amplexus Bernardi* ca. 1340 entstand, daher ist unsicher, ob der *amplexus Bernardi* als mögliches Vorbild für die Wienhausener *amplexus*-Darstellungen gelten kann.

50 Beide finden sich nebeneinander in der östlichen Gewölbekappe des zweiten Jochs. Die dritte dort untergebrachte Szene zeigt die Grablegung. Die Ausmalung des Nonnenchores wird auf ca. 1335 datiert. Zum Kloster und seinem Kreuzgang Siart 2008, S. 21–90; zur Ausmalung des Nonnenchores Wittekind 2010.



Abb. 5. Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung, ca. 1335. Wienhausen, Kloster, Nonnenchor.

rechte Arm Christi über Marias Schulter, umschließt die Mutter jedoch nicht, sondern hängt leblos herab. Die Hand mit dem deutlich zu sehenden Wundmal wird von der mittleren der drei Marien sanft gegriffen.

Hat sich in der die Lanze führenden Caritas der Wunsch nach der leiblichen Anschauung Christi geäußert, so visualisiert die Christus umarmende Caritas mit dem Dolch das Bedürfnis nach einer leiblichen Berührung und einer unmittelbaren, nicht allein über den Blick vermittelten Annäherung, das auch schon in den Gewölbemalereien Ausdruck findet. Möglich ist dies jedoch nur dem Leib der Personifikation, die zur Mittlerin zwischen den Betrachterinnen und Christus wird. Die personifizierte Caritas und damit ein nicht-menschliches Abstraktum wird zu einer Identifikationsfigur, in der sich der Wunsch der Nonnen nach Berührung und leiblicher Nähe erfüllt. Doch auch die ungewöhnliche Ikonographie dürfte ihren Reiz ausgeübt und eine längere kontemplative Beschäftigung mit der Darstellung angeregt haben, denn die Wienhausener Zisterzienserinnen waren dank der Glasmalereien der Kreuzgänge, durch das reiche Bildprogramm des Nonnenchores und die Allegorien Bernhards von Clairvaux visuell geschult.[51] Ihnen wird der im Bild liegende Dualismus der Vermittlung stark abstrakter

51 Auch Wittekind 2010, S. 157, sieht im Bildprogramm des Nonnenchores einen Hinweis auf theologische Kenntnisse der Nonnen.

und vergeistigter Inhalte durch eine drastische und unmittelbare Körperlichkeit nicht verborgen geblieben sein. Zudem stand das Fenster ursprünglich im Kontext von narrativen Darstellungen der Passion Christi, von den erhaltenen Szenen ist die Tugendkreuzigung jedoch die einzige Darstellung, die Historie und Allegorie ikonographisch überblendet. Das Fenster mit der gewalttätigen Caritas gehörte zu einer Dreiergruppe von zwei Lanzettfenstern und einer Raute, die mit Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung jene Episoden der Passion zeigte, in denen der Leib Christi verwundet wird.[52] Übersprungen wird – erneut – nur die Annagelung an das Kreuz. Auch über die Bildkombination wird die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen auf den Aspekt der Leiblichkeit und den verletzbaren Körper gelenkt.[53]

In der Wienhausener Tugendkreuzigung sind es gerade die ikonographischen Abweichungen, die die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen zum Körper leiten und durch die Caritas zur ästhetischen Reflexionsfigur avanciert. Wesentlich ist dabei der bereits angesprochene Dolch, der als unerwartetes Element mit einer im Kreuzigungskontext unerwarteten Handlung verknüpft ist. Der irritierende Dolchstoß fokussiert den Blick der Betrachterinnen und regt so über die ästhetische Oberfläche zu einer gedanklichen Auseinandersetzung mit den dargestellten Inhalten an. Als provozierendes Momentum, wie Peter von Moos es beschrieben hat, erfüllt er also einen klaren, auf die Frömmigkeitspraxis bezogenen Zweck:

> Aufmerksamkeit wird durch den Anstoß zum Selbstdenken, zur eigenen Interpretation des Bildes erregt; wie Quintilian sagt, stellt der gute Redner dem Hörer etwas so vor Augen, daß er ihm dabei ‚etwas anderes verbirgt, und dieses, ihm gleichsam selbst zu entdecken überläßt'. Nicht Explizitheit, sondern eine Dunkelheit, Leerstelle oder Andeutung erzeugt echtes Interesse am Bildsignal. Das Gegenteil davon ist entweder bloßes Spektakel oder diskursive Langeweile. Unwillkürliche Aufmerksamkeit dient in diesem kommunikationsstrategischen Zusammenhang also als eine Art Köder der Neugier und fördert insofern gerade die willentliche Aufmerksamkeit.[54]

4.2. Vermittlungen zwischen der liebenden Seele und ihrem himmlischen Bräutigam. Tochter-Sion-Erzählungen

In den allegorischen Erzählungen über die Tochter Sion (= Zion), die im Lateinischen und in mehreren Volkssprachen belegt sind, geht es um die Suche nach einem würdigen Heiratspartner. Als sich alle irdischen Werber als ungeeignet herausstellen, wird Christus als idealer Bräutigam ausgewählt, und so beginnt eine Himmelsreise der Tochter

52 Heute sind in den beiden Lanzettfenstern zwei Heilige zu sehen. Zu den übrigen Szenen der Reihe siehe Becksmann / Korn 1992, S. 223–231, sowie Siart 2008, S. 60–77, und Siart 2010.

53 Die Bedeutung der Öffnung des Leibes für die Andacht haben u.a. Lentes 1995 und Bynum 2007 beschrieben.

54 Moos 2001, S. 95.

Sion – „eine fromme Gegenbildung zum ‚Anticlaudianus'"[55] –, bei der sie durch allegorische Begleiterinnen unterstützt wird. Die wichtigste Hilfe ist die Tugend Caritas, die mit der Tochter zum Himmel aufsteigt und Christus einen Pfeil ins Herz schießt, so dass dieser in Liebe für die Tochter Sion entbrennt.[56] Sion / Zion ist in alttestamentlicher Tradition das personifizierte Jerusalem, wird in dieser Textgruppe aber zugleich mit der Braut im Hohenlied kombiniert.[57] Über das brautmystische Wegmotiv des Aufstiegs der menschlichen Braut zum himmlischen Bräutigam wird hier die Annäherung der Seele an Christus gestaltet, und zwar in einem leicht zu durchschauenden Darstellungsprinzip der Personifikationen, das gut auf die didaktische Intention einer Anleitung zu tugendhafter Lebensführung und religiöser Verrichtung durchsichtig wird: Fähigkeiten und Tugenden der Tochter Sion werden als Helferinnen auf ihrem Weg zu Gott personifiziert, das Innere wird in ein Äußeres verwandelt.

Die *Tochter Sion* des Franziskaners Lamprecht von Regensburg (um 1250) steht in der breiten Texttradition der Tochter-Sion-Erzählungen der lateinischen W-Redaktion nahe und beginnt mit einer Selbstreflexion der Tochter über die lateinische Übertragung des Namens Zion als *speculum*. Das Thema der ästhetischen Reflexion wird so über die Speculum-Metaphorik bereits im Prolog anmoderiert.[58] Der Mensch ist ein Spiegel, in dem sich Gott spiegeln kann, d. h., über die Speculum-Metapher ergibt sich eine Nähe zu Gott. Zugleich soll man auch die Erzählung wie einen Spiegel ansehen und darin eine höhere Wahrheit finden. Moderator dieser Verstehensprozesse ist der Erzähler, der sich als Wissender inszeniert und dem Publikum die *bezeichenunge* (V. 140, „Bedeutung") des Erzählten eröffnen will. Mitunter ergibt sich der Eindruck, dass der Erzähler in einer Mise en abyme auch die Tochter direkt durch Ratschläge unterstützt.[59] Mit diesem auffälligen, auf seine Vermittlungstätigkeit hinweisenden Erzähler öffnet sich ein Diskurs über die ästhetische Verfasstheit des Erzählten.

55 Vgl. Schmidtke 1995, Sp. 953.

56 Grundlegend zur Textgeschichte vgl. Volfing 2017, S. 22–34. Einen konzisen Überblick über die deutschsprachigen Texte bietet auch Schmidtke 1995. Vgl. auch die ältere Studie von Wichgraf 1921.

57 Zum Zusammenhang des Textes mit der Hoheliedauslegung des Origenes vgl. Volfing 2017, S. 3–5.

58 Die Bedeutung des Spiegelsymbols und die Integration des Objekts in das erkenntnistheoretische Konzept der *speculatio* bedenkt Volfing 2017, S. 7–13. Das Spiegelmotiv begegnet auch im weiteren Verlauf des Textes, so etwa in V. 898–901 mit der in der geistlichen Exegese geläufigen und meist mit 1. Kor. 13,12 begründeten Vorstellung, dass man Gott auf Erden immer nur wie in einem Spiegel schauen kann, was von der personifizierten Fides im Modus der Verheißung formuliert wird: *daz man hie, swenne ez geschiht, / als in einem spiegel siht / und in einer glîchnisse, / das sihst du dort gewisse.* Übersetzung: ‚Was man hier, wenn es geschieht, wie in einem Spiegel und in der Form des Gleichnisses sieht, das siehst du dort wahrhaftig.'

59 So rät er Sion beispielsweise, die Personifikationen immer sorgfältig in ihrer Nähe zu behalten, damit sie auf der Reise keinen Schaden nehme, vgl. V. 1527–1531.

Für ihre Reise zu Christus erlangt die Tochter Sion Hilfe von Fides und Spes, die ihr aus der Welt heraus helfen. Sapientia, Caritas, Oratio und Miseratio gesellen sich als Begleiterinnen hinzu. Die Seele selbst ist auf ihrem Weg zu Christus anders als die Personifikationen erstaunlich passiv, sie wird sogar mehrfach ohnmächtig – das innere Geschehen ist ganz in die Personifikationshandlung übersetzt, die Protagonistin in ihrem Handeln stillgestellt. Caritas leistet die entscheidende Annäherung an Christus, indem sie ihn mit einem Pfeil verwundet, der deutlich an die Topik von Venus oder Amor anknüpft. Sie fügt Christus zwei – nach menschlichem Maßstab tödliche – Wunden zu:

> Alsô hete Karitas,
> diu der frowen bote was,
> ir bogen gespannen rehte.
> dâvon traf sie alsô slehte
> den künic zuo zwein stunden
> mit zwein verhwunden.
> des enmohte er den smerzen
> von den schuzzen in dem herzen
> niht vertragen mêre.[60]

Nicht die Seele selbst, die abseits wartet, vollzieht die Annäherung an den geliebten Bräutigam, sondern die personifizierte Caritas. Die Liebesbegegnung wird nicht unmittelbar, sondern mit Hilfe der Personifikation dargestellt, und zwar über ein Handlungsmuster der Gewalt. Die weltliche Topik des Amorpfeils wird aufgenommen, zugleich werden im Leiden Christi mystische *unio* und Passion anregungsreich kombiniert. Caritas schießt auf Christus, so dass er aktuell in der beschriebenen Handlung, aber auch zeichenhaft erneut blutet. Der blutende Christus der brautmystischen Begegnung wird mit Christus in der Passion verknüpft, das *tertium comparationis* ist die Caritas: So wie Christus aus Liebe zu den Menschen am Kreuz gestorben ist, so lässt er sich auch aus Liebe zur Tochter Zion wieder neu von Caritas verletzen.[61] Die Attacke der Caritas ist somit ein Wiedererzählen des Opfers, das Christus mit der Kreuzigung für die Menschen erbracht hat, im Erzählen über die *unio* wird zugleich über die Passion Christi und deren

60 Lamprecht: Tochter Syon, V. 3731–3739. Übersetzung: ‚So hatte Caritas, die die Botin der Dame war, ihren Bogen stramm gespannt. Und so traf sie ganz gerade den König zweimal mit zwei Fleischwunden. Daher konnte er den Schmerz von den Schüssen im Herzen nicht mehr ertragen.'

61 Der Erzähler weist die Passion bereits zuvor in der Beschreibung der Reise explizit als eine Liebestat Christi gegenüber Sion aus, mit der er sie zur Braut erwählt hat: vgl. Lamprecht: Tochter Sion, V. 1519–1522: *und alrêrst, dô er erstarp, / zuo einer brût er sie erwarp. / von Syon tohter nû sich, / wie tiure er hât gemahelt dich!* Übersetzung: ‚Und beim ersten Mal, als er gestorben ist, hat er sie sich damit als Braut erworben. Tochter Sion, nun sieh, wie kostbar / mit welch hohem (Gegen-)Wert er sich mit dir vermählt hat.'

Darstellungsmöglichkeiten reflektiert. Über die quer zu gängigen Normen stehende Handlung der Caritas wird ein Raum der Reflexion über die göttliche Erlösungshandlung eröffnet.

Christus sagt unmittelbar nach dem Pfeilschuss zu einer weiblichen Figur, die er als *swester unde gemahel* (V. 3742, ‚Schwester und Braut') anspricht, dass sie ihn mit der Minne verwundet habe: Im beschriebenen Setting kann er nur Caritas meinen, die vor ihm steht, während die Tochter Sion abseits wartet, dennoch ist eigentlich die Tochter Sion Ziel dieser Rede. Die Logik der Personifikation, der zufolge Caritas eine Instanz im Inneren Sions ist, macht solche Überblendungen möglich, aber dennoch ergeben sich in der konkreten Darstellung Reibungspunkte, wenn Christus einer anderen weiblichen Figur als der Tochter Sion seine Liebe bekennt.[62]

Caritas fängt vier Tropfen Blut aus dem Herz Christi auf[63] und gießt sie in das Herz der Tochter (V. 4004–4019), was diese zu Umarmung und Kuss mit Christus befähigt. Indem die Blutstropfen aus dem Herz für die *unio* mit der Braut relevant werden, wird die blutige Gewalttat des Schusses durch eine zweite Handlung in das Muster einer Liebeshandlung überführt, bei der beide Herzen in einem sehr konkreten materiellen Sinne miteinander vereint werden.

Lamprechts Erzählung ist deutlich durch einen erklärenden Gestus geprägt: Die Aufschlüsselung zielt primär auf die geistliche Vermittlung, doch zugleich bildet sich eine ästhetische Reflexionslinie, die die Art dieser Vermittlung thematisiert. In der Doppelung der Erklärfunktion durch Erzähler und Personifikationen macht das Werk auf seine allegorische Struktur aufmerksam.

Das zweite Beispiel, die *Alemannische Tochter Sion* aus dem späten 13. Jahrhundert, erzählt das Geschehen in knappen 600 Versen und basiert auf der lateinischen Z-Fassung.[64] Hier zeigt die finale Annäherung an Christus eine dichtere Ereignisfolge, indem nicht wie in der W-Fassung Caritas und Oratio allein zu Christus vordringen und die Tochter in sicherem Abstand zurücklassen, sondern Caritas und Tochter zusammen zum Bräutigam gehen.[65] Zugleich fällt auf, dass die Caritas der Texttradition hier als einzige der Begleiterinnen nicht mit ihrem lateinischen Namen, sondern ausschließlich als *minne* bezeichnet wird und so stärker in einen auch von der höfischen Literatur

62 Vgl. Volfing 2017, S. 34, die darauf hinweist, dass zwar grundsätzlich eine Einheit zwischen Caritas und Tochter bestehe, dass durch die Art der Darstellung, in der beide als Gegenüber agieren, eine solche identitätsstiftende Wahrnehmung aber erschwert sei.

63 Vgl. Lamprecht: Tochter Sion, V. 3769–3787, die vier Tropfen erfahren eine geistliche Auslegung als *gratie infusio* (‚Einfließen der Gnade'), *cognitio dei* (‚Erkenntnis Gottes'), *celeste desiderium* (‚himmlische Sehnsucht') und *spirituale gaudium* (‚geistliche Freude').

64 Im Folgenden wird für die *Alemannische Tochter Sion* die Edition von Merzdorf zitiert, die der Heidelberger Handschrift folgt. Die verschollene Klosterneuburger Handschrift hat in den zentralen Passagen der *unio* keine sinntragenden Abweichungen, vgl. die Edition von Graff.

65 Vgl. *Alemannische Tochter Sion*, V. 516–518.

geprägten Diskurs eintritt.[66] Frau Minne tritt selbstbewusst als Inhaberin des höchsten Hofamts auf:

> Ich pin sein oberigste chelnerein.
> Ich mag die hohsten gâbe geben,
> Ich nim den tot und gib daz leben,
> Swer mich niht hât, der ist ein niht [...][67]

Bereits in ihrer Vorstellung legt die Personifikation mit ihrem Anspruch, den Tod zu überwinden, eine deutliche Spur zum christlichen Erlösungsgeschehen, das über den Schuss auf Christus aufgerufen wird. Zwar nähern sich Tochter und Caritas gemeinsam dem Bräutigam, doch fällt die Tochter kurz vor der Begegnung in Ohnmacht und ist somit handlungsunfähig, während Frau Minne den Pfeil abschießt:

> Di minne vergaz ir selber nit;
> Sie tet nach irem alten sit,
> Si nam iren minnen pogen
> Piz an di oren eingezogen,
> Si schoz den chunik auf seine trôn,
> Daz er der tohter von Syon
> Viel minnecleich an den arm.[68]

Mit dem *alten sit* wird auf die pfeilschießenden antiken Liebesgottheiten Amor und Venus angespielt, zugleich wird der Minne ein über alle Zeiten hinweg konstantes Handlungsmuster unterstellt, das man ohne große Begründung abrufen kann, auch wenn sich hier die Aggression eben nicht wie üblich auf ein menschliches Ziel, sondern den menschgewordenen Gott richtet. Frau Minne ist konkrete Person und übergeordnetes Prinzip zugleich, das heißt, sie handelt in einem aktuellen Setting und mit ganz

66 Als Beleg, dass die aggressive Frau Minne gewissermaßen zum Grundwissen gehört, dient Thomasins von Zerclære Lehrschrift *Der welsche Gast*, V. 1181–1200, wobei im Text das Motiv des Minnefeuers begegnet, während das seitliche Bildprogramm Frau Minne mit Pfeil und Bogen zeigt (vgl. z. B. Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 389, fol. 19r). Eine Reflexion über die aggressive Minne, die mit ihren Pfeilen wie eine unberechenbare Schicksalsmacht agiert, gibt es prominent in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, 532,1–534,9, vgl. dazu Linden 2017, S. 337–344. Zur Gewaltsignatur der personifizierten Minne vgl. auch Keller, H. 1998, S. 26–29.

67 *Alemannische Tochter Sion*, V. 458–461. Übersetzung: ‚Ich bin seine oberste Haushälterin / Kellermeisterin. Ich kann das höchste Geschenk geben, ich nehme den Tod und gebe das Leben. Wer mich nicht hat, ist ein Nichts.'

68 *Alemannische Tochter Sion*, V. 523–529. Übersetzung: ‚Die Minne war geistesgegenwärtig. Sie handelte nach ihrer alten Gewohnheit, nahm ihren Liebesbogen, spannte die Sehne bis zum Ohr und schoss auf den thronenden König, so dass er der Tochter Sion liebevoll in den Arm fiel.'

konkreten Auswirkungen, aber mit einer Handlung, die sich seit Beginn der Menschheit identisch wiederholt und somit zugleich überzeitlichen Charakter hat.

Die Körper sind in ihren Bewegungen zueinander genau komponiert: Durch die Dynamik des Pfeils kommt Bewegung in den zuvor ideal statischen Christuskörper, und er fällt durch die Verletzung der Minne der ohnmächtigen Tochter in den Arm. Durch sein Gewicht dringt der Pfeil und damit auch die durch den Pfeil symbolisierte Liebe in den Körper der Tochter ein und bewirkt, dass der verwundete Christus aktiv und passiv zugleich eine Liebeseinheit mit ihr herstellt:

> Durch peide chom der viel gevarn,
> Er twanck sie in ein alsô
> Daz furpaz chainer sweren drô,
> Mangel, durst, noch hungers nôt
> Daz swert, noch der bitter tôt
> Si schaiden moht in chain wîs.[69]

Wenn zwei Körper auf einen Pfeil gespießt sind, ist das ein von Gewalt dominiertes Arrangement, aber es ist zugleich eine Verbindung, die durch nichts getrennt werden kann.[70] Zwar sind die vom Pfeil durchbohrten Körper ein Bild des Todes, zugleich arbeitet die Darstellung darauf hin, die Paradoxie der gewaltsamen Minne und der Verletzung, an der man doch nicht stirbt, zu betonen. In der Versicherung, dass die gewaltsam hergestellte Einheit durch keinerlei Nöte getrennt werden kann, wirkt die Verletzung gegenüber den aufgezählten Gefährdungen durchaus positiv im Sinne einer absoluten Treue. In der gewaltsamen und doch gewollten Einheit erlangen die beiden verletzten Körper paradoxerweise eine Unverletzbarkeit nach außen, können ihnen Schwerter, Hungersnot und Tod nichts mehr anhaben. Nicht der Schmerz dominiert die Figuren, sondern die Liebe: Unmittelbar nach dem Schuss kommt die Tochter wieder zu sich und kann sich wortreich über die Wonnen der Liebe äußern. Über die Ohnmacht wird sie nur ganz kurz während der kritischen Gewalthandlung der Personifikation von der Bühne genommen und so von dem Gewaltakt gegen Christus, den sie nicht bei Bewusstsein erlebt, distanziert. Für die Seele, die ja als Identifikationsangebot an das Publikum konzipiert ist, ist diese kurze Verschiebung in die Handlungsunfähigkeit ein wichtiger Umstand, denn so ist sie nicht die Aggressorin, sondern ebenso wie Christus ein Opfer

69 *Alemannische Tochter Sion*, V. 530–535, Übersetzung: ‚Der Pfeil fuhr durch sie beide hindurch, er zwang sie so zusammen, dass seitdem keine schwere Bedrohung, weder Mangel, Durst, Hungersnot, das Schwert noch der bittere Tod sie in irgendeiner Weise trennen konnten.'

70 In dieses Arrangement der beiden liebenden Körper spielt wohl auch Ovids Erzählung von Pyramus und Thisbe, die in der volkssprachigen Literatur des Mittelalters im Rahmen des Liebestodmotivs breit rezipiert wurde, als Traditionslinie hinein: Pyramus und Thisbe sterben beide vom selben Schwert durchbohrt.

der Minne, was der beide Körper durchbohrende Pfeil augenfällig ins Bild setzt. In dieser Konstruktion einer Passion durch die Gewalt der personifizierten Minne leidet die Seele ganz ähnlich wie Christus.

Im Vergleich zu Lamprechts Fassung ist die Tochter in der *Alemannischen Tochter Sion* näher an das Wirken der Personifikation herangerückt und bildet deutlicher eine Wesenseinheit mit der personifizierten Caritas, so dass das Liebesgeschehen unmittelbarer wirkt. In der Aggression gegen die Seele wandelt sich die Personifikation Minne aber von einer Objektivierung des Inneren der Tochter zur Schicksalsgöttin, die alle Menschen regiert. So trifft die Minne der Tochter Christus ins Herz, doch ist seine Bewegung und das Durchbohren mit dem identischen Pfeil auch als Zeichen der Gegenliebe zu lesen, gilt die Personifikation Minne nun für beide Figuren gleichermaßen.

Der Pfeilschuss ist für die Seele nicht der Tod, sondern der Weg zu neuem Leben, so dass sie in bewusstem Widerspruch zu regulären Verstehensweisen formuliert: *Ich lebe dir und stirbe mir. / Wir sein vereinet nach beider gir.*[71] Die vom Pfeil erzwungene Leidenseinheit wird durch die Worte beider Partner im Nachhinein als ihr Wille legitimiert, die Gewalttat der Minne zur gewollten Selbsthingabe umdefiniert. Auch dieses Detail der *Alemannischen Tochter Sion* lässt sich als Kommentar zur Erlösungstat Christi lesen, indem Christus zwar von einer äußeren Gewalt gekreuzigt wird, sich diesem Leiden aber freiwillig hingibt, und zwar aus Liebe. Interessant ist, dass durch die Personifikation, die ja unabhängig agiert, mitunter gefährlich ins Schwimmen gerät, wessen Inneres sie eigentlich darstellt. Die personifizierte Minne kann als übergeordnetes Prinzip, das sie neben der Zuweisung an eine konkrete Person ja immer auch ist, gleichzeitig die Emotion der Seele und die Christi sein, und zugleich eröffnet sich in der liebenden Hinwendung an Christus ein Identifikationsangebot für das Publikum. Dieses Vermittlungsangebot an ein Publikum wird explizit gemacht, indem die Erzählerfigur für sich und das Publikum einen Nachvollzug dieser liebenden Annäherung erhofft. Den Aufruf zur tätigen Nachfolge begründet der Erzähler aus der Erfahrung einer sprachlichen und hier auch literarischen Defizienz in der Beschreibung. Gerade weil sich das, was die Tochter mit Christus erlebt, nicht angemessen mit Worten vermitteln lässt, soll das Publikum in einer meditativen Vervollkommnung der eigenen Tugenden selbst den Aufstieg vollziehen:

> Wer chonde nu ze grunde
> Gesagen wie der lieben waz?
> Ach Jhesu Crist, du minnen vaz!
> Laz uns auch werden inne
> Der weishait und der minne,

71 *Alemannische Tochter Sion*, V. 561 f. Übersetzung: ‚Ich lebe für dich und sterbe für mich [sc. in Bezug auf mein bisheriges irdisches Leben – S.L.] Wir sind nach unser beider Wunsch vereint.‘

Die si auz deinem munde tranck;
Enpfahe uns in den umbevanck
Do di tohter inne waz:
So ward uns nie auf erden paz.[72]

Dass die Liebeserfahrung mit Christus sich nicht in Worte fassen lässt, macht der Erzähler hier noch einmal unmissverständlich im Ausweichen ins Metaphorische deutlich, wenn er Christus als ein Fass der Minne bezeichnet und mit dem Trinken das liebende Verkosten des Bräutigams über ein Bild des Nährens verdeutlicht. Der Erzähler, der sich in der *Alemannischen Tochter Sion* insgesamt deutlich zurückhaltender zeigt als in Lamprechts Fassung, tritt am Ende hervor, um sein Ringen um eine adäquate Darstellung der *unio* zu betonen. Die Wendung ins Praxeologische, in die religiöse Praxis einer meditativen Annäherung an Gott im je persönlichen religiösen Vollzug durch das Publikum wird vom Text deutlich anmoderiert[73] und gerade über eine Kluft zwischen den Möglichkeiten eines literarischen Nachvollzugs und eigener realer Erfahrung begründet: Die Literatur bereitet den Weg zur meditativen Versenkung, bietet mit den Personifikationen vergegenwärtigende Zugangsweisen an, deutet aber zugleich von sich auf eine außerliterarische Praxis. Die Literatur prägt über die in ihr entworfenen Angebote die realen religiösen Praktiken, zugleich reagiert der literarische Entwurf auch auf vorhandene meditative Formen. Die Tochter-Sion-Texte sind deutlich bemüht, den Abstand bzw. die Nähe der Seele zu ihrer personifizierten Innenwelt auszuloten, die unerhörte Gewalttat der Caritas als ein Handeln der Seele auszuweisen und es zugleich von ihr zu separieren. Die Personifikation eröffnet damit einen Reflexionsraum, wie Passion Christi und Nachvollzug der liebenden Seele in Literatur und Kunst in eins gedacht werden können. Der ästhetische Entwurf eines genau komponierten Miteinanders der Personifikationen, Figuren und Christus reflektiert und demonstriert zugleich, wie die Passion Christi durch die Caritas gewaltsam reaktiviert wird und der Seele über die Minnewunde nicht nur ein gedanklicher Nachvollzug des Erlösungsgeschehens, sondern direkte Teilhabe eröffnet wird.

Der konkrete Sitz im Leben ist für die alemannische Fassung schwer zu greifen, doch gibt es in der weiteren Textgeschichte auch deutlichere Hinweise auf eine klösterliche Meditationspraxis, etwa in der Prosafassung, die nach 1419 im Dominikanerinnenklos-

72 *Alemannische Tochter Sion*, V. 578–586. Übersetzung: ‚Wer konnte nun vollständig berichten, wie es der Lieben ging? Ach, Jesus Christus, du Gefäß der Liebe! Lass uns auch die Weisheit und die Liebe erfahren, die sie aus deinem Mund trank. Empfange uns mit der Umarmung, in der die Tochter war. So ginge es uns auf Erden nie besser.‘

73 Sehr aufschlussreich zu Praktiken der monastischen Meditation und der lesenden Vergegenwärtigung auch das Kapitel zu Privatlektüren und Privatandachten der Nonnen bei Ehrenschwendtner 2004, S. 211–237.

ter Unterlinden entstanden ist und die sich in Kombination mit einer Herzklosterallegorie deutlich als Büchlein für die geistliche Vervollkommnung der Nonnen ausweist. Die *juncfrowen zu Underlinden*[74] werden in einer Nachschrift mit Rezeptionshinweisen und Erläuterungen zum religiösen Vollzug explizit angesprochen. An die einzelne Gläubige wendet sich der Verfasser mit einer Ermahnung zur inneren Einkehr:

> Nu nim war min kint, was ich dir sage in dieser nachgescriben lere und habe zu got dinem herren einen ganzen inkere (,ein völliges In-sich-Gehen'). Merke ewen (,immer'), was gutes er dir teglichen geben wil umb dein andechtiges singen und darzu nach diser zit gebent ist im ewigen leben.[75]

Die Unterlindener Fassung argumentiert recht zügig auf den Zielpunkt der Reise hin, um dann gerade beim Schuss der Caritas sehr ausführlich zu verweilen, die Reaktion Christi genau nachzuzeichnen und ihm auch noch das passende Hoheliedzitat (Hld 4,9) in den Mund zu legen:

> Und zehant (,sofort') snelle was sie spannen iren bögen und iren scharphen pfeil darüf legen unerschrockenlich, und nam war des kuniges begirlicheit, als sie mit kreften gesponnet het; und zu dem höhen trön sy iren pfeil schoß und traff das aller gewinte (,geliebte') herze sin alzo, daß das ineriste in ime in rechter minne verbundet (,verwundet') wart. Do das des obersten keisers sun sach und desselben pfeils enpfande in sinem herzen, mit susser stimme er sine diener frögte: hat ymant angerüt (,berührt') das herze min? Über das het caritas kein benügen (,Befriedigung') und darumb gar behende sy den andern stral üflegt und zilt dem ersten schüße nach und meisterlich sy den ersten pfeil traff und verbundet noch tiffer das herze sin. Aber dise tiffe schüsse der minnestrele (,Liebespfeile') mocht der minsame nicht lenger erliden; darumb rufft er us über laut: „wer ist hie mich alzo berüren?" Alzo wart die jungfröwe caritas sichtige und öffenbar. Minsamlichen er zu ir do sprach: „Vulnerasti me soror mea, sponsa vulnerasti cor meum", ,min allerliebste swester, du hast gar sere verbundet mich, verbundet hast du das herze min.' (*Unterlindener Tochter Sion*, S. 84)

Bemerkenswert ist, wie extrem die personifizierte Caritas in die Position der liebenden Partnerin eintritt, indem der eigentlich an die Braut gerichtete Hoheliedvers eindeutig zu ihr gesprochen wird. Die Seele wartet derweil mit Abstand und wird, wie in der W-Fassung üblich, erst über die vier Blutstropfen in die Liebeseinheit mit Christus gegeben. Während die *Alemannische Tochter Sion* mit einer größeren räumlichen Nähe von Personifikation und Figur im Moment der Liebeseinheit experimentiert, favorisiert die Fassung aus Unterlinden die konsequente Stellvertreterinnen-Rolle der Caritas.

74 *Unterlindener Tochter Sion*, S. 89.

75 *Unterlindener Tochter Sion*, S. 89. Aufgrund der Nähe zum Neuhochdeutschen erfolgt keine vollständige Übersetzung der Passage, sondern es werden nur einige Worterläuterungen direkt im Zitat beigegeben.

Den Schritt in die religiöse Praxis des Unterlindener Klosters vollzieht die Prosafassung sehr konsequent, indem sie, auch um textlogisch eine Verbindung zum nachfolgenden Herzklostertraktat zu schaffen, die Tochter auf Christi Weisung hin in das Kloster Unterlinden eintreten lässt und sie somit zur Mitschwester der Rezipientinnen macht:

> so ist er mit juncfrowen fides, spes, caritas und prudencia ze rat worden, das er sy in ein closter tun welle, welches closter in sinem zirlichen garten liget und ist och gar vaste grunenden und blüenden, genant Unterlinden, darinne vil heide und velde stet und öch schoner linden, die ubertreffenlich gar vast fruchtber sint. (*Unterlindener Tochter Sion*, S. 85)

Dass die Schwestern in Unterlinden diesen Einzug der Tochter Sion in ihr Kloster nicht konkret, sondern in übertragenem Sinne verstanden haben, legt die hohe allegorische Dichte des Textes nahe, der sehr versiert mit Formen uneigentlichen Sprechens umgeht.[76] Dennoch verleiht die Vorstellung der Mitschwester Sion, der man in der eigenen geistlichen Meditation nacheifern kann, dem praktischen Nachvollzug eine zusätzliche lokal motivierte Dynamik.

Alle drei Beispiele, Lamprechts Fassung, die alemannische Version und das Beispiel aus Unterlinden, haben gezeigt, wie die Personifikation zum Mittel wird, um über die *unio* zwischen der Tochter Sion und Christus bzw. der menschlichen Seele und Gott zu reflektieren und sie in je unterschiedlicher Skalierung von Nähe und Distanz zur Darstellung zu bringen. Das Gewalthandeln der Caritas gegen Christus wird zum Ausgangspunkt für die ästhetische Reflexion darüber, wie die Beteiligung der menschlichen Seele in der *unio* zur Darstellung gebracht werden, wie sie zur Aggressorin gegen Christus werden kann, ohne ihn selbst zu verletzen. Die Entwürfe zeigen Möglichkeiten einer ästhetischen Vermittlung zwischen Transzendenz und Immanenz und eröffnen die für die zeitgenössische Rezeption attraktive Perspektive, das Leiden der Passion und die Erlösung in der Liebe in einem einzigen Vorstellungsbild zu überblenden. Der Vergleich der verschiedenen Fassungen zeigt, dass die Zuweisung von Handlungsmacht an die Figur der Seele und die Personifikation sehr unterschiedlich ausfällt. Die Fassungen experimentieren im Gestalten der Gewalthandlung der Caritas deutlich mit der Frage, wie viel Distanz die Personifikation zur liebenden Seele einnehmen muss, um die Aggression des Pfeilschusses nicht zu sehr auf die Seele abzubilden, sondern in der Verantwortung der Caritas zu belassen. Über die Personifikation arbeiten die Entwürfe an der theologisch und ästhetisch reizvollen Frage nach den Möglichkeiten einer Positivierung von Negativität und der Vermittlung von Immanenz und Transzendenz.

76 Die zahlreichen lateinischen Bibelzitate weisen, auch wenn sie in der Regel ins Deutsche übertragen werden, ebenfalls auf ein im Umgang mit Texten geübtes Publikum hin.

Das mit der Personifikation der Caritas in den Tochter-Sion-Texten verbundene ästhetische Reflexionspotential tritt noch einmal deutlicher hervor, wenn man als letzte Kontrastfolie ein fast identisches Arrangement betrachtet, das aber ohne die allegorische Begleitung durch die personifizierten Tugenden auskommt. In der Text-Bild-Kombination *Christus und die minnende Seele*, die seit dem 14. Jahrhundert in mehreren Ausformungen überliefert ist, wird die Aggression gegen Christus nicht durch die Personifikation Caritas, sondern durch die Braut selbst vorgenommen. Die wohl von einer Frau für Beginenhäuser am Bodensee verfasste Variante *Die minnende Seele* (2. Hälfte 15. Jh.)[77] bietet eine Bilderfolge mit gut 2000 Versen dialogischem Lehr- und Erbauungstext, mit denen man – wohl auch in meditativer Übung[78] – eine schrittweise Annäherung zwischen Christus und der Seele nachvollziehen kann. Da die Braut eigenhändig den Minnepfeil auf Christus abschießt, zeigt die dem Text entsprechende bildliche Darstellung keine liebende Annäherung der beiden Figuren, sondern sie stehen sich in Distanz gegenüber, was sich bildlogisch auch aus der Technik des Bogenschießens ergibt.[79] Die Bildüberschrift *Mit der minne stral schússet sy in / Das wil sy han für ainen gwin*[80] fokussiert auf das intentionale Handeln der Seele und lässt wenig Spielraum für ästhetische Reflexion, weil sich hier im Gegensatz zur Caritas-Personifikation der Tochter-Sion-Erzählungen kein so deutlicher Widerspruch zum Wesen der handelnden Figur ergibt.[81] Auch auf der Textebene wird die Handlung ausschließlich über das Muster des verwundenden Minnepfeils auserzählt:

77 Der Werktitel *Die minnende Seele* folgt der Benennung in der Edition von Banz und im Verfasserlexikon-Artikel von Rosenfeld 1978. Dieser Text ist nicht identisch mit dem gleichnamigen Werk aus der Züricher Handschrift Cod. Rh. 119, fol. 166r–169r, das zwar auch in brautmystischer Tradition steht, aber bereits im 14. Jahrhundert entstanden ist.

78 Auch dieses Text-Bild-Zeugnis steht in einem Kontext meditierender Vergegenwärtigung und religiöser Lebensführung frommer Frauen, wie ein Schenkungsvermerk der Donaueschinger Handschrift (fol. 76v), datiert auf den 2. Februar 1497, bezeugt: Die Konstanzerin Anna Muntprat schenkt das Buch dem Augustinerchorfrauenstift Inzigkofen bei Sigmaringen, wo ihre Schwester Veronika lebt.

79 Vgl. die Abbildung in der Handschrift Karlsruhe, Landesbibl. Cod. Donaueschingen 106 (Fragment in Mainz, Martinus-Bibliothek, Hs. 46), fol. 26v, vgl. auch die Handschrift Einsiedeln, Stiftsbibliothek Cod. 710, fol. 13v.

80 *Christus und die minnende Seele*, Text nach Cod. Donaueschingen 106, fol. 26v. Übersetzung: ‚Sie schießt den Liebespfeil auf ihn, das will sie als Gewinn haben.‘

81 Man mag einwenden, dass rein formal auch die Seele eine Personifikation ist, doch ist auffällig, dass in den untersuchten geistlichen Texten die Seele als die eigentliche Person angesprochen wird und sie – das machen auch die Abbildungen der Einsiedler Handschrift mit der Seele in Ordenskleidung deutlich – eine ganz bruchlose und wenig problematisierte Identifikationsfigur für das Publikum darstellt, vgl. ergänzend auch Kohlmeyer 2019, vor allem S. 221–239, zur Seelendarstellung im *Fließenden Licht der Gottheit*.

Sy spricht: ich wil in schießen,
Ob ich sin iena mug genießen.
Cristus sprach: Verwundet ist das hertze min,
Da hastu, lieb, geschossen in,
Daz ich muß tun den willen din.
Daz mag wol werden din gewin.[82]

Die Aggression geht eindeutig von der Seele aus, und wenn sie Christus mit einem Minnepfeil verletzt, fügt sie ihm die Wunde in genauer Entsprechung zu ihren eigenen Minneverletzungen zu, die sie in ihrer Annäherung an ihn erlitten hat. Handlungslogisch entsteht hier weniger Irritation als bei der gewaltsamen Caritas, deren Darstellung stets beunruhigend unklar lässt, ob die Personifikation im Gewaltakt mit ihrem oder gegen ihren Namen handelt.[83]

5. Die handelnde Personifikation als ästhetische Reflexionsfigur

Die interdisziplinäre Betrachtung zeigt, dass das von der Personifikation ausgehende Reflexionspotential ein medienübergreifendes Phänomen ist. Das Potential der handelnden Caritas-Personifikation als ästhetische Reflexionsfigur lässt sich am praxeologischen Modell der *Anderen Ästhetik* verdeutlichen, das die Beispiele in der Dynamik zwischen sozialer Praxis und Artistik fassbar macht. Nicht die Personifikation an sich, sondern ihr unkonventionelles Handeln löst Reflexion aus. Und in diesem Freiraum der Reflexion ergeben sich ästhetische Fragen, nämlich wie man Erlösung und mystische *unio* darstellen kann und ob diese überhaupt adäquat darstellbar sind. Es geht darum, in Text und Bild zu gestalten, was die menschliche Vorstellungskraft übersteigt, und es in dem widersprüchlichen Handeln der Personifikation zugleich in seiner unverstandenen Transzendenz zu belassen. Caritas tritt als Mittlerin zwischen Christus und den

82 *Christus und die minnende Seele*, Text nach der Einsiedler Hs. 710, fol. 13v, zur besseren Übersicht ist eine moderne Interpunktion eingefügt. Der Text der Donaueschinger Handschrift ist ganz ähnlich, es fehlen lediglich die Inquit-Formeln. Übersetzung: ‚Sie sagt: Ich werde auf ihn schießen, wenn ich ihn nun genießen kann. Christus sagte: Mein Herz ist verwundet. Du, Geliebte, hast da hinein geschossen, so dass ich deinen Willen tun muss. Du wirst wohl gewinnen.'

83 Der Einblattdruck III,52 (München, Bayerische Staatsbibliothek), der als Bilderfolge mit jeweils vier Versen zwischen 1459 und 1468 in Augsburg entstanden ist, macht ebenfalls die Seele zur Aggressorin, bringt aber mit der Reflexion über den Minneschmerz doch wieder eine Personifikation ins Spiel, die hier auch eine Entschuldigungsfunktion für das Handeln der Seele gegenüber Christus übernehmen kann, vgl. *Christus und die minnende Seele*, S. 325: *Ich will mein lieb durch schiessen, / Ob ich sein mag geniessen. / Mich hat der meine schmertz / geschossen durch mein hertz.* Übersetzung: ‚Ich will meinen Geliebten durchschießen, damit ich ihn genießen kann. Mir hat der Minneschmerz durch das Herz geschossen.'

Rezipient:innen auf,[84] zugleich bleibt ihnen aber eine unmittelbare Annäherung durch die Zwischenschaltung der Personifikation verwehrt. Dabei wird auch deutlich, wie sich autologisch-darstellerische Fragen in Bezug auf die Medialität des Heils und die heterologische Perspektive einer zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis in religiösen Gemeinschaften nicht als Gegensätze gegenüberstehen, sondern in enger Interdependenz ein Feld künstlerischer Erprobung eröffnen.

Über das Handeln, so konnte gezeigt werden, entsteht eine Dynamisierung, die Komplexität sowie einen spezifisch ästhetischen Sinnüberschuss erzeugt und einen Übertritt auf die Ebene der Reflexion anstößt. Im Fall der Caritas ist es wiederum die Gewalthandlung zwischen Personifikation und Mensch, die ein körper- und handlungsbezogenes Nachdenken über die Personifikation als (bild)rhetorische Figur und die ihr innewohnenden Möglichkeiten erkennen lässt. In den beiden Beispielen zeigte sich, dass die Personifikation nicht per se zu Irritationen und gesteigerter Aufmerksamkeit führt, sie ist eine in Literatur und Kunst seit der Antike etablierte Figur. Erst durch eine betonte Kontrastierung mit dem anthropologisch Gängigen – mit dem menschlichen Körper, den Verhaltensnormen und sozialen Grundmustern des Menschen – entwickelt die Personifikation ihr Potential als sinnstiftende Eigentümlichkeit und ein die Aufmerksamkeit lenkendes Irritationsmoment.

Aus den oben erläuterten Beispielen konkretisieren sich drei Beobachtungslinien, die für Handlungsformationen der Personifikation relevant sind und dazu beitragen, Ansätze einer vormodernen Ästhetik greifbar zu machen:

(1) Konkretion und Metaphorik: Personifikationen handeln symbolisch-attributiv und / oder interagierend. Sie können mit anderen Instanzen, artifiziellen wie menschlichen Figuren auf konkreter wie metaphorischer Ebene in Beziehung treten, wobei sich beide Ebenen oftmals vielsinnig überlagern: So werden die Figuren in einer Liebesbindung durch die Pfeile oder den Dolch der Caritas körperlich verletzt, doch dringt damit zugleich auch die Liebe in den Körper der Getroffenen ein. Aus einer konkreten,

84 Je nach Ort der Präsentation oder je nach Nutzungsort der Handschrift lässt sich das Publikum in mehreren der hier vorgestellten Beispielen auf einen Rezipientinnenkreis einschränken, doch ergeben sich auch Identifikationsmöglichkeiten für den männlichen Betrachter oder Leser. Diesem eröffnet etwa der Erzähler in Lamprechts *Tochter Sion* einen erleichterten Zugang, indem er sich mehrfach in Sions Position hineinprojiziert und ihr Erleben als Wunsch für sich selbst formuliert, vgl. Lamprecht: Tochter Syon, V. 393–399 oder 450–452 mit Bezug auf die Minneverrücktheit der Seele: *ine ruochte waz man von mir seite, / kund ich in der selben wîse toben; / mir wær ir schelten sam ir loben*. Übersetzung: ‚Mir wäre es egal, was man von mir sagen würde, wenn ich in derselben Weise [sc. wie die Tochter Sion – S.L.] ohne Verstand rasen könnte. Mir wäre ihr Tadel gleichbedeutend mit ihrem Lob.' Die meist weiblich personifizierte *anima* löst sich für ihren Aufstieg zu Gott ja ohnehin von dem auf ein Geschlecht festgelegten irdischen Körper und kann somit für männliche und weibliche Gläubige gleichermaßen zur Identifikationsfigur werden.

körperlichen Handlung werden metaphorische Ebenen entwickelt, die auf das Innere zurückverweisen. Die mit der Personifikation Caritas verbundenen Waffen öffnen die anderen Figuren und machen sie für das von der Personifikation verkörperte Abstraktum empfänglich oder anfällig. Wenn dann wie bei der Tochter Sion der Pfeil von der Personifikation räumlich getrennt wirkt, wird der symbolische Bezug vieldeutig, vor allem wenn im Durchbohren der Seele die Wirkung nochmals fortgesetzt wird.

(2) Wendung ans Publikum: In signifikanter Häufigkeit zielt das Handeln der Personifikationen auf einen weitere Prozesse anstoßenden Kontakt mit dem Publikum. Die analysierten Darstellungen der gewalttätigen Caritas lassen deutliche Intentionen in Bezug auf eine lebensweltliche Praxis erkennen: Sie bieten Identifikationsmöglichkeiten und erfüllen Wünsche, leiten zu geistlicher Meditation an und geben Richtlinien für ein Prüfen der eigenen inneren Verfassung. Diese Prüfung zielt auf die für ein religiöses Leben zentralen Fragen, welche Tugenden auf dem Weg zu Gott hilfreich und nützlich sind und welche Möglichkeiten des persönlichen Nachvollzugs sich aus Passion und Erlösung für den einzelnen Menschen ergeben. Die Dynamik der im Bild gezeigten und im Text beschriebenen Personifikationshandlung hat ein Pendant auf der Seite der Rezipient:innen, die in der nach außen reglos wirkenden Meditation dennoch eine innerliche Fülle kultivieren und im eigenen Inneren eine belebte Handlung in Gang setzen sollen.[85]

(3) Bezug auf und Durchbrechung von anthropologischen Konstanten: In ihrer Handlungsfähigkeit realisiert die Personifikation anthropologische Grundmuster, über die autologische und heterologische Schnittmengen evident werden, aus denen ästhetische Reflexionsfiguren erwachsen können. Eine Änderung der gängigen Parameter menschlichen Verhaltens eröffnet oftmals einen Reflexionsraum, der die Identität von Begriff und Personifikation gezielt überschreitet oder vorgeblich negiert. So zeigen sich die Personifikationen nicht als mechanische Übertragungen in eine beliebige Personalität, sondern als Ergebnis eines intensiven Nachdenkens über die Semantik der Personifikation und die Bedingungen, die sich in der Darstellung in Interaktion mit anderen Figuren oder Instanzen ergeben.

In vielen Fällen sind das Handeln der Personifikation und die diskursive Erschließung des Themas anregungsreich kombiniert; das Nachdenken über Fragen ästhetischer Darstellung wird im Bild primär an der dem Handeln anderer ausgesetzten Leiblichkeit der Personifikation evident, das eigenständige Handeln der Personifikationen ist immer auch ein Handeln mit anderen Figuren, die anderen ‚menschlichen' Grundbedingungen unterworfen sind und durch die Kombination eine Reflexion von Handlungsnormen in literarischen und bildkünstlerischen Darstellungen auslösen. Dass die Tugendkreuzigung und die Reise der Tochter Sion zu ihrem himmlischen Bräutigam über einen längeren Zeitraum immer wieder variiert gestaltet werden, zeugt von der

85 Vgl. zu diesem Aspekt auch den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242, hier S. 200–207.

literarischen und bildkünstlerischen Produktivität, die die gewaltsame Caritas in ihrem Zuwiderhandeln gegen die gängige Semantik auslöst. So ergeben sich eine Reihe von Spielarten ästhetischer Reflexion, die gerade am Handeln der Personifikation ansetzen und immer neue Konstellationen entstehen lassen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Alemannische Tochter Sion = Die alemannische Tochter Sion, in: J. F. L. Theodor Merzdorf: Der Mönch von Heilsbronn, Berlin 1870, S. 127–144 (Text nach der Heidelberger Hs.).

[*Alemannische Tochter Sion*] = E. G. Graff: Die Tochter Syon oder die minnende Seele, in: Diutiska 3 (1829), S. 3–21 (Text nach der verschollenen Klosterneuburger Hs.).

Bernhard von Clairvaux: In Resurectione Sermo 1 = Bernhard von Clairvaux: In Resurectione Sermo 1, in: Ders.: Sämtliche Werke lateinisch / deutsch, 10 Bde., hg. von Gerhard B. Winkler, Innsbruck 1990–1999, Bd. 8, Innsbruck 1997, S. 222–225.

Biblia Sacra Vulgata = Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, 5 Bde., hg. von Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Figer, Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum).

Cassiodor: Expositio psalmorum = [Cassiodor] Magni Avrelii Cassiodori: Expositio psalmorum, LXXI–CL, hg. von M. Adriaen, Turnhout 1958 (Corpus Christianorum Series Latina 98).

Cesarius von Heisterbach: Dialogus miraculorum = Cesarius von Heisterbach: Dialogus miraculorum / Dialog über die Wunder, Bd. 4, eingeleitet von Horst Schneider, übersetzt und kommentiert von Nikolaus Nösges / Horst Schneider, Turnhout 2009.

Cicero: De oratore = Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Über den Redner. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hg. von Harald Merklin, 3., bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 1997 (Reclams Universal-Bibliothek 6884).

Die minnende Seele = Christus und die Minnende Seele. Untersuchungen und Texte, hg. von P. Romuald Banz, Breslau 1908 (Germanistische Abhandlungen 29).

Hugo von St. Viktor: De laude caritatis = Hugo von St. Viktor: De laude caritatis, in: L'œuvre de Hugues de Saint-Victor, texte latin par H. B. Feiss et P. Sicard, traduction française par D. Poirel, H. Rochais et P. Sicard, introduction, notes et appendices par D. Poiret, vol. 1: De institutione novitiorum, De virtute orandi, De laude caritatis, De arrha animae, Brepols 1997 (Sous la règle de Saint Augustin 3), S. 175–207.

Isidor von Sevilla: Etym. = Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX, hg. von Wallace Martin Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911.

Isidor von Sevilla: Enzyklopädie = Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übers. von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008.

Lamprecht: Tochter Syon = Lamprecht von Regensburg: Sanct Francisken Leben und Tochter Syon, hg. von Karl Weinhold, Paderborn 1880.

Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit = Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19).

Quintilian: Institutio oratoria = Quintilian, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners, 12 Bücher, hg. u. übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., 2., durchges. Aufl., Darmstadt 1988 (Texte zur Forschung 3).
Richard von St. Viktor: De quattuor gradibus violentae caritatis = Richard von St. Viktor: Über die Gewalt der Liebe. Ihre vier Stufen, lat. u. dt. hg. von Margot Schmidt, München 1969 (Veröffentlichungen des Grabmann-Instituts 8).
St. Trudperter Hohelied = Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis, hg. von Friedrich Ohly, Frankfurt a.M. 1998 (Bibliothek des Mittelalters 2).
Thomasin von Zerclære: Der welsche Gast = Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters).
Unterlindener Tochter Sion = Rieder, Karl: Mystischer Traktat aus dem Kloster Unterlinden zu Colmar i.E., in: Zeitschrift für hochdeutsche Mundarten 1 (1900), S. 80–90.
Wolfram von Eschenbach: Parzival = Wolfram von Eschenbach: Parzival, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8).

Sekundärliteratur

Althoff 2015 = Althoff, Gerd: Caritas und ihre symbolisch-rituellen Ausdrucksformen im Mittelalter, in: Christoph Stiegemann (Hg.): Caritas. Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart (Ausstellungskatalog Paderborn), Petersberg 2015, S. 130–137.
Assmann 1994 = Assmann, Aleida: Der Wissende und die Weisheit. Gedanken zu einem ungleichen Paar, in: Sigrid Schade / Monika Wagner / Sigrid Weigel (Hgg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln / Weimar / Wien 1994, S. 11–25.
Auerbach 1958 = Auerbach, Erich: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Berlin 1958.
Barth 1983 = Barth, Hilarius M.: Liebe – verwundet durch Liebe. Das Kreuzigungsbild des Regensburger Lektionars als Zeugnis dominikanischer Passionsfrömmigkeit, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 17 (1983), S. 229–268.
Becksmann / Korn 1992 = Becksmann, Rüdiger / Korn, Ulf-Dietrich: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern, Berlin 1992 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland 7, Niedersachsen 2).
Bogen 2001 = Bogen, Steffen: Träumen und Erzählen. Selbstreflexion in der Bildkunst vor 1300, München 2001.
Bouché 2000 = Bouché, Anne-Marie: The Spirit in the World. The Virtues of the Floreffe Bible Frontispiece. British Library, Add. Ms. 17738, ff. 3v–4r, in: Colum Hourihane (Hg.): Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art, Princeton 2000, S. 42–65.
Bynum 2007 = Bynum, Caroline Walker: Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond, Philadelphia 2007.
Ehrenschwendtner 2004 = Ehrenschwendtner, Marie-Luise: Die Bildung der Dominikanerinnen in Süddeutschland vom 13. bis 15. Jahrhundert, Stuttgart 2004.
Franzen-Blumer 2000 = Franzen-Blumer, Ann Barbara: Zisterziensermystik im ‚Bonmont-Psalter'. Ms. 54 der Bibliothèque Municipale von Besançon, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 51.3 (2000), S. 21–28.
Freyhan 1948 = Freyhan, Robert: The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 11 (1948), S. 68–86.

Gombrich 1971 = Gombrich, Ernst H.: Personification, in: Robert R. Bolgar (Hg.): Classical Influences on European Culture, A.D. 500–1500. Proceedings of an International Conference Held at King's College, Cambridge April 1969, Cambridge 1971, S. 247–257.

Gombrich 1986 = Gombrich, Ernst H.: Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance 2, Stuttgart 1986 [zuerst engl. Oxford 1972].

Hamburger 1989 = Hamburger, Jeffrey: The Visual and the Visionary. The Image in Late Medieval Monastic Devotions, in: Viator 20 (1989), S. 161–182.

Hamburger 1990 = Hamburger, Jeffrey: The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300, New Haven 1990.

Heck 2011 = Heck, Christian: L'allégorie dans l'art médiéval. Entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image, in: Ders. (Hg.): L'allégorie dans l'art du Moyen Âge, Turnhout 2011, S. 7–24.

Huber 2003 = Huber, Christoph: Geistliche Psychagogie. Zur Theorie der Affekte im *Benjamin Minor* des Richard von St. Victor, in: C. Stephen Jaeger / Ingrid Kasten (Hgg.): Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, Berlin 2003 (Trends in Medieval Philology 1), S. 16–30.

Karkov 2001 = Karkov, Catherine E.: Broken Bodies and Singing Tongues. Gender and Voice in the Cambridge, Corpus Christi College 23 Psychomachia, in: Anglo-Saxon England 30 (2001), S. 115–136.

Katzenellenbogen 1939 = Katzenellenbogen, Adolf: Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art [1939], New York 1969.

Keller, H. 1998 = Keller, Hildegard Elisabeth: *Diu gewaltaerinne minne.* Von einer weiblichen Großmacht und der Semantik von Gewalt, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 117 (1998), S. 17–37.

Keller, J. 2015 = Keller, Johannes: Verborgene Küsse – gefesselte Füße. Das *St. Trudperter Hohelied* am Scheideweg, in: Matthias Meyer / Alexander Sager (Hgg.): Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2015 (Aventiuren 7), S. 75–87.

Kiening 1994 = Kiening, Christian: Personifikation. Begegnungen mit dem Fremd-Vertrauten in der mittelalterlichen Literatur, in: Helmut Brall / Barbara Haupt / Urban Küsters (Hgg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, Düsseldorf 1994, S. 347–387.

Koch 1986 = Koch, Eva Maria: Eine Kreuzigung mit Tugenden. Ein Glasgemälde des 14. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen, in: Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 54 (1986), S. 9–21.

Kohlmeyer 2019 = Kohlmeyer, Lea: Eine „husvrowe inwendig des lichamen". Zur Konzeption und Darstellung der menschlichen Seele im *Fließenden Licht der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg, Münster 2019 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Bd. 23).

Kraft 1976 = Kraft, Heike: Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden, Frankfurt 1976.

Kuder 1997 = Kuder, Ulrich: Die dem Hiobbuch vorangestellten Bildseiten zu Beginn des zweiten Bandes der Bibel von Floreffe, in: Annelies Amberger (Hg.): Per assiduum studium scientiae adispisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, St. Ottilien 1997, S. 109–136.

Lakoff / Johnson 1980 = Lakoff, George / Johnson, Mark: Metaphors we Live By, Chicago 1980.

Lakoff / Turner 1989 = Lakoff, George / Turner, Mark: More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor, Chicago / London 1989.

Lentes 1995 = Lentes, Thomas: Nur der geöffnete Körper schafft Heil. Das Bild als Verdoppelung des Körpers, in: Christoph Geissmar-Brandi / Eleonora Louis (Hgg.): Glaube, Liebe, Hoffnung, Tod (Ausstellungskatalog Wien), Wien 1995, S. 152–155.

Lentes 2015 = Lentes, Thomas: Deus caritas est. Figuration der Liebe in der mittelalterlichen Frömmigkeit, in: Christoph Stiegemann (Hg.): Caritas. Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart (Ausst.-Kat. Paderborn), Petersberg 2015, S. 146–159.

Linden 2007 = Linden, Sandra: Das sprechende Buch. Fingierte Mündlichkeit in der Schrift, in: Andres Laubinger / Brunhilde Gedderth / Claudia Dobrinski (Hgg.): Text – Bild – Schrift. Vermittlung von Information im Mittelalter, München 2007 (MittelalterStudien 14), S. 83–100.

Linden 2017 = Linden, Sandra: Exkurse im höfischen Roman, Wiesbaden 2017 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 147).

Lipton 2002 = Lipton, Sara: The Temple is My Body. Gender, Carnality, and Synagoga in the Bible Moralisée, in: Eva Frojmovic (Hg.): Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period, Leiden / Boston / Köln 2002 (Cultures, Beliefs and Traditions 15), S. 129–163.

Logemann 2011 = Logemann, Cornelia: Herrschaft als Rollenspiel. Zur Genese allegorischer Darstellungsverfahren im Spätmittelalter, in: Anja Rathmann-Lutz (Hg.): Visibilität des Unsichtbaren. Sehen und Verstehen in Mittelalter und Früher Neuzeit, Zürich 2011, S. 103–136.

Logemann 2014 = Logemann, Cornelia: Personifikation und die Stufen des Erkennens. Das Beispiel spätmittelalterlicher Tugenddarstellungen, in: Ulrike Tarnow (Hg.): Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der Frühen Neuzeit, Paderborn 2014, S. 15–33.

Logemann 2017 = Logemann, Cornelia: Prinzip Personifikation. Frankreichs Bilderwelten im europäischen Kontext von 1300 bis 1600, Habilitationsschrift, masch., Heidelberg 2017.

Meier 1976 = Meier, Christel: Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen, in: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976), S. 1–69.

Melion / Ramakers 2016 = Melion, Walter S. / Ramakers, Bartholomeus A. M.: Personification. An Introduction, in: Dies. (Hgg.): Personification. Embodying Meaning and Emotion, Leiden / Boston 2016, S. 1–40.

Moos 2001 = Moos, Peter von: Attentio est quaedam sollicitudo. Die religiöse, ethische und politische Dimension der Aufmerksamkeit im Mittelalter, in: Aleida Assmann / Jan Assmann (Hgg.): Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation 7, München 2001, S. 91–127.

Ohly 1993 = Ohly, Friedrich: Gebärden der Liebe zwischen Gott und Mensch im *St. Trudperter Hohenlied*, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 34 (1993), S. 9–31.

Posset 2003 = Posset, Franz: Amplexus Bernardi. The Dissemination of a Cistercian Motif in the Later Middle Ages, in: Cîteaux 54 (2003), S. 251–399.

Rosenfeld 1978 = Rosenfeld, Hellmut: Christus und die minnende Seele, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. von Kurt Ruh (ab Bd. 9 von Burghart Wachinger) et al., 14 Bde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 1 (1978), Sp. 1235–1237.

Ruh 1989 = Ruh, Kurt: Geistliche Liebeslehren des 12. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 111 (1989), S. 157–178.

Savage 2017 = Savage, Jessica: Before the Parliament of Heaven. Visualizing the Reconciled Virtues of Psalm 84.11, in: Pamela A. Patton / Judith K. Golden (Hgg.): Tributes to Adelaide Bennett Hagens. Manuscripts Iconography, and the Late Medieval Viewer, London 2017, S. 213–225.

Schiller 1968 = Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde., Gütersloh 1966–1990, Bd. 2: Die Passion Christi, Gütersloh 1968.

Schleif 2014 = Schleif, Corine: The Crucifixion with Virtues in Stained Glass. Wounds, Violent Sexualities, an Aesthetics of Engagement in the Wienhausen Cloister, in: Journal of Glass Studies 56 (2014), S. 317–343.

Schmidtke 1995 = Schmidtke, Dietrich: Tochter-Sion-Traktat, in: Kurt Ruh / Burghart Wachinger (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., hg. von Kurt Ruh (ab Bd. 9 von Burghart Wachinger) et al., 14 Bde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 9 (1995), Sp. 950–960.

Schreiner 1996 = Schreiner, Klaus: „Gerechtigkeit und Frieden haben sich geküßt“ (Ps. 84, 11). Friedensstiftung durch symbolisches Handeln, in: Johannes Fried (Hg.): Träger und Instrumentarien des Friedens im hohen und späten Mittelalter, Ostfildern 1996 (Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen 43), S. 38–86.

Seebohm 1996 = Seebohm, Almuth: The Crucified Monk, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 59 (1996), S. 61–102.

Seppänen 1967 = Seppänen, Lauri: Zur Liebesterminologie in mittelhochdeutschen geistlichen Texten, Tampere 1967 (Acta Universitatis Tamperensis A 11).

Siart 2008 = Siart, Olaf: Kreuzgänge mittelalterlicher Frauenklöster. Bildprogramme und Funktionen, Petersberg 2008.

Siart 2010 = Siart, Olaf: Darstellungen der Passion im Kreuzgang des Zisterzienserinnenklosters Wienhausen, in: Linda Maria Koldau (Hg.): Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern, Ebstorf 2010, S. 187–204.

Smith 2012 = Smith, Kathryn A.: The Monk Who Crucified Himself, in: Elina Gertsman / Jill Stevenson (Hg.): Thresholds of Medieval Visual Culture. Liminal Spaces, Woodbridge 2012, S. 44–72.

Smout 2017 = Smout, Caroline: Sprechen in Bildern, Sprechen über Bilder. Die allegorischen Ikonotexte in den Regia Carmina des Convenevole da Prato, Köln / Weimar / Wien 2017 (Pictura et poesis 33).

Stork 2010 = Stork, Hans-Walter: Die Kreuzigung Christi durch die Tugenden. Ein zisterziensisches Bildthema, in: Linda Maria Koldau (Hg.): Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern, Ebstorf 2010, S. 205–222.

Suerbaum 2012 = Suerbaum, Almut: *Es kommt ein Schiff, geladen*. Mouvance in mystischen Liedern aus Straßburg, in: Stephen Mossman / Nigel F. Palmer / Felix Heinzer (Hgg.): Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg, Berlin / Boston 2012 (Kulturtopographie des alemannischen Raums 4), S. 99–116.

Tambling 2009 = Tambling, Jeremy: Allegory, London 2009.

Tammen 2000 = Tammen, Silke: Verkörperungen. Ecclesia und Philosophia in der Bible Moralisée (Codex 2554 der Österr. Nationalbibliothek, Wien), in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien 52 (2000), S. 6–9.

Tammen 2004 = Tammen, Silke: Begehrenswerte Körper und Schriften. Gibt es eine geschlechtliche Codierung des Buches in der mittelalterlichen Kunst?, in: Susanne von Falkenhausen / Silke Förschler / Ingeborg Reichle / Bettina Uppenkamp (Hgg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg 2004, S. 257–272.

Tammen 2006 = Tammen, Silke: Blick und Wunde – Blick und Form. Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei, in: Kristin Marek (Hg.): Bild und Körper im Mittelalter, München 2006, S. 85–114.

Thadden 1951 = Thadden, Maria von: Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters. Diss. Bonn 1951.

Volfing 2017 = Volfing, Annette: The Daughter Zion allegory in medieval German religious writing, London / New York 2017.

Wagner 2022 = Wagner, Daniela: Aesthetics of Enumeration. The Arma Christi in Medieval Visual Art, in: Roman A. Barton / Julia Böckling / Sarah Link / Anne Rüggemeier (Hgg.): Forms of List-Making. Epistemic, Literary, and Visual Enumeration, Cham 2022, S. 249–274.

Wartenberg 2015 = Wartenberg, Imke: Bilder der Rechtsprechung. Spätmittelalterliche Wandmalereien in Regierungsräumen italienischer Kommunen, Berlin / Boston 2015 (Ars et scientia 11).

Weissert 2016 = Weissert, Caecilie: Personifications of Caritas as Reflexive Figures, in: Walter S. Melion / Bart Ramakers (Hgg.): Personification. Embodying Meaning and Emotion, Leiden / Boston 2016 (Intersections 41), S. 491–517.

Wellershoff-von Thadden 1952 = Wellershoff-von Thadden, Maria: Caritas [1952], in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte – RDK Labor, URL: https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92583 (letzter Zugriff: 16. September 2022).
Wichgraf 1921 = Wichgraf, Wiltrud: Der Tractat von der Tochter von Syon und seine Bearbeitungen, Greifswald 1921.
Winkler 2018 = Winkler, Elisa: Die Personifikationen der drei bildenden Künste. Funktionalisierungen eines frühneuzeitlichen Bildpersonals, Berlin / Boston 2018 (Ars et Scientia 20).
Wittekind 2010 = Wittekind, Susanne: Passion und Ostern im Bildprogramm des Wienhäuser Nonnenchores, in: Linda Maria Koldau (Hg.): Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern, Ebstorf 2010, S. 157–186.

Anna Katharina Heiniger, Nils Reiter, Nathalie Wiedmer, Stefanie Gropper und Angelika Zirker

Kann man Ästhetik zählen? Systematische Annotation und quantitative Analyse von Erzählerbemerkungen in den *Isländersagas*

Abstract

Over the last years, the Digital Humanities (DH) have provided innovative possibilities to pose new and different questions to large text corpuses. The question whether ‚aesthetics' can be ‚quantified' indicates that a systematic annotation of aesthetic phenomena must be based on *close reading*, but may well go beyond the simple markup of lexical elements. So far, the systematic annotation of literary texts has mainly been used for structural phenomena and has hardly been tested for more complex narratological questions. In our contribution, we wish to focus on ‚aesthetic figures of reflection', in this case specific lexical manifestations that are related to narratorial voice and comments. The example of the *Icelandic family sagas* will show how the narrative voice and its comments in the tales can be used to detect the inherent concept of authorship. The annotation of these comments is the starting point for a quantitative analysis which then allows a qualitative comparison across texts. We will demonstrate how the quantitative analysis supports and supplements the traditional qualitative literary interpretation, and how, at the same time, it forces researchers to phrase their questions more precisely and concisely.

Keywords

Digital Humanities, Annotation, Quantitative Analysis, Icelandic Family Sagas (*Isländersagas*), Narratology

1. Einleitung

Das Feld der Digital Humanities (DH) hat in den letzten Jahren bisher ungekannte Möglichkeiten eröffnet, Texte und Textkorpora auf neue Art und Weise zu erschließen. In der Forschung zur Ästhetik ist die Anwendung quantitativer Methoden, etwa der systematischen Annotation, noch relativ neu. Die Frage in unserem Titel, ob man Ästhetik ‚zählen' kann, greift dabei die Herausforderung auf, dass die systematische Annotation ästhetischer Reflexionsfiguren zunächst ein *close reading*, d.h. ein klassisches textbasiertes und hermeneutisches analytisches Verfahren voraussetzt, das über die Hervorhebung etwa einzelner lexikalischer Elemente hinausgehen kann.

Während die Annotation von Korpora in der Computerlinguistik seit längerem etabliert ist, wobei häufig linguistische Phänomene im Fokus stehen und die annotierten Daten maschinellen Lernverfahren als Trainings- und Testdaten dienen, hat die struk-

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-008

turierte und systematische Annotation literarischer Texte erst im Zusammenhang der Digital Humanities angefangen, an Bedeutung zu gewinnen.[1] Dieses Vorgehen, die strukturierte und systematische Annotation von Textbelegen – etwa im Hinblick auf Figuren im Drama, die Häufigkeit ihrer Erwähnung und Erfassung ihrer Konstellationen, aber auch bezüglich zeitlicher Abfolgen in narrativen Texten –, fokussiert jedoch bislang hauptsächlich auf strukturelle Phänomene und ist wenig an vielschichtigen, narratologischen oder gar literaturästhetischen Fragestellungen erprobt worden. Dies weist insbesondere hinsichtlich der Annotation von „ästhetischen Reflexionsfiguren"[2] auf ein hohes Innovationspotential hin, und zwar hinsichtlich der Methode, ihrer Operationalisierung und der (zu erwartenden) Ergebnisse. Das heißt: Obgleich die Verbindung von quantitativen bzw. digitalen Verfahren und hermeneutischer Arbeit für die Digital Humanities zentral ist, gibt es bisher nur wenig Beiträge, die sich explizit und im Sinne einer allgemeinen methodischen Herausforderung damit beschäftigen.[3] Neben die Herausforderungen algorithmischen Textverstehens treten bei ästhetischen Artefakten die extreme Kontextabhängigkeit und die große Anzahl zu betrachtender Aspekte, die formalisiert werden müssen, um sie mit den Methoden der Digital Humanities zu erfassen und ihre quantitativen Eigenschaften auszuwerten. Die systematische Annotation und quantitative Analyse ästhetischer Reflexionsfiguren und für deren Quantifizierung notwendige Operationalisierung sind deshalb auch vielversprechend hinsichtlich der Methodenentwicklung und -verfeinerung für die Arbeit mit heterogenem Material.

In unserem Beitrag gehen wir von ästhetischen Reflexionsfiguren aus, d. h. von Konfigurationen, die in den jeweiligen Texten Auskunft geben über deren ästhetisches Selbstverständnis und die sich ebendort lexikalisch manifestieren, als Praktiken aufscheinen oder die in Form von Konzepten wirksam werden. Den Ansatz bilden ästhetische Reflexionsfiguren, die lokal und global, d. h. den ganzen Text betreffend, vorkom-

1 Das Forschungsfeld der Digital Humanities ist notorisch schwer zu definieren, was sich etwa am Selbstverständnis als ‚big tent' (Konferenzmotto 2011) zeigt. Die Webseite http://whatisdigitalhumanities.com liefert bei jedem Aufruf eine neue Definition, die von den Teilnehmenden der Veranstaltung gegeben wurden. Der im Kontext dieses Artikels relevante Teilbereich der Digital Humanities kann beschrieben werden als Verwendung formaler und / oder algorithmischer Verfahren auf Gegenstände aus den Geisteswissenschaften mit dem Ziel, die Ergebnisse der Verfahren wieder in geisteswissenschaftliche Erkenntnisprozesse einzuspeisen. Manuelle Verfahren des *close reading* werden dadurch nicht ersetzt, sondern ergänzt. Im Idealfall findet eine Integration aus manuellen und automatischen Verfahren statt (‚human in the loop').

2 Vgl. zu diesem Begriff, der zur analytischen Methodik des SFB 1391 gehört, den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 29–31.

3 Vgl. Meister 1995, der ein Computerprogramm zur Analyse eines literarischen Textes beschreibt und vorschlägt, Computer zum Aufspüren der Unterschiede einzusetzen, um diese dann manuell zu interpretieren. Dabei hebt er den Zwang zur Operationalisierung als einen Vorteil digitaler Verfahren hervor (S. 269). Siehe auch Moretti 2013, Weitin / Gilli / Kunkel 2016 sowie Reiter / Pichler / Kuhn 2020.

men können: Sie sind als einzelne Einheiten z.B. in einem Text identifizierbar, können jedoch auch übergreifend über ein Artefakt hinweg wirken.[4] Bei der systematischen Annotation und qualitativen Analyse der Erzählstimme in den anonym überlieferten, mittelalterlichen *Isländersagas* (altnord. *Íslendingasögur*), die im Zentrum dieses Beitrags stehen sollen, lassen sich Begriffe und Formulierungen, die sich in den Texten als selbstreflexive Aussagen manifestieren, relativ leicht identifizieren und annotieren. *Isländersagas* eignen sich also methodisch in besonderer Weise für diese Art der Analyse, weil sich hier in Erzählerbemerkungen Elemente des selbstbezüglichen Nachdenkens und somit einer Literarisierungsstrategie nachweisen lassen, die sich als ästhetische Reflexionsfigur linguistisch in Form von Verben oder Verbalphrasen realisieren (z.B. *sem áðr var sagt* ‚wie zuvor erzählt wurde'). Zentral sind hierbei ästhetische Reflexionsfiguren, gestaltet als kleinere Einheiten, die das Potenzial zur Konzeptbildung beinhalten, das jedoch nicht als gesichert angenommen werden kann. In den anonym überlieferten *Isländersagas* bilden die Manifestationen der Erzählstimme ästhetische Reflexionsfiguren, die der Beitrag ins Zentrum seiner Beobachtungen stellen möchte. So ermöglicht etwa die Realisation der Erzählstimme in Erzählerkommentaren – sowohl im Einzeltext wie auch im Vergleich – Aussagen über das ihnen möglicherweise inhärente Konzept der Autorschaft. Der Fokus liegt zunächst auf der Sichtbarmachung und dem aktuellen Vollzug, also der Konkretion ästhetischer Reflexion; sie bildet den Ausgangspunkt für die quantitative Analyse und die Operationalisierung textbezogener Begriffe, die dann wiederum einen qualitativen, textübergreifenden Vergleich ermöglichen. Kurzum: Es geht um die Identifikation von Indizien und Spuren ästhetischer Reflexion, die in ihrer jeweiligen Manifestation innerhalb eines ästhetischen Artefakts, also in der Art und Weise ihres Erscheinens sowie ihrer Relationen untereinander, ein ästhetisches Potenzial entfalten, das als Literarisierungsstrategie aufzufassen ist.

Eine notwendige Voraussetzung für die quantitative Analyse von Erzählerkommentaren in den *Isländersagas* ist deren Operationalisierung, d.h. die Erstellung von Routinen, um diese Kommentare in Texten zu erkennen.[5] Dabei kann manuell oder automa-

4 Im Zuge der Annotationsarbeit hat sich gezeigt, dass etwa Praktiken wie der Sprachpurismus und ihre ästhetischen Reflexionsfiguren (etwa die Reflexionsfigur des sprachlichen Purismus, vgl. den Beitrag von Sarah Dessì Schmid und Jörg Robert in diesem Band, S. 55–92, hier S. 56f., 72) oder Konzepte wie das der Ko-Kreativität (vgl. Bauer / Zirker 2019) andere Zugänge erfordern, als dies bei Manifestationen der Fall ist. Mit dem Begriff ‚Manifestationen' meinen wir in erster Linie die Arbeit mit kleinen, variablen Einheiten, deren ästhetischer Status nicht immer bereits als deutliches Konzept vorliegt, sondern in seiner Häufigkeit und Verbindlichkeit allererst, z.B. durch die Analyse der Wortumgebungen, zu bestimmen ist. Vgl. zu der Verwendung der Begriffe Praktiken, Manifestationen und Konzepte den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 33–35.

5 Vgl. Pichler / Reiter 2020 für grundsätzliche Überlegungen, wie eine kritisch-reflektierte Operationalisierungspraxis in den digitalen Geisteswissenschaften aussehen kann. In Pichler / Reiter

tisch vorgegangen werden, wozu unterschiedliche Methoden zum Einsatz kommen. Manuelle Verfahren des Erkennens in Texten entsprechen dem, was in der Linguistik als Annotationsprozess bekannt ist: Menschliche Annotatorinnen und Annotatoren wenden in Annotationsrichtlinien definierte Regeln an, um ein bestimmtes Textphänomen oder Instanzen eines Konzeptes zu erkennen und, typischerweise mithilfe computerbasierter Werkzeuge, explizit und präzise zu markieren.[6] Die in den Richtlinien definierten Regeln können auf ein hohes Niveau an Textverständnis zurückgreifen, da sie von Menschen aufgestellt und immer erneut angewendet werden. Gleichzeitig ist die menschliche Aufmerksamkeit beschränkt und insbesondere bei stark wiederholenden Aufgaben stellen sich Ermüdungseffekte ein, die die Erkennung beeinflussen (können). Weiterhin besteht das Problem, dass selbst bei einem hohen Niveau an Textverständnis nur selten ein Konsens erreicht werden kann: Experimente zur Annotation des narratologischen Phänomens der Erzählebene zeigen trotz großer Bemühungen um klare operationale Definitionen nur geringe Übereinstimmungen.[7] Da wir in diesem Beitrag manuelle Annotationen in den Blick nehmen, kommen wir auf die Potenziale und Voraussetzungen von Automatisierungen erst am Ende nochmals zu sprechen.

Im Folgenden stellen wir zunächst das Korpus vor, um anschließend die Operationalisierung mittels Annotationsrichtlinien zu besprechen. Schließlich wird auf die Annotationen der Erzählerkommentare als ästhetische Reflexionsfigur in den *Isländersagas* fokussiert, und es werden erste Ergebnisse präsentiert, die sich aus den Annotationen sowie einer vergleichenden Analyse ergeben. Dabei verfolgen wir zwei Ziele: Zum einen geht es darum, mehr über die beschriebene Literarisierungsstrategien durch die Erzählstimme im Untersuchungskorpus zu erfahren sowie Gemeinsamkeiten in ihrer systematischen Verwendung ebenso wie Abweichungen zwischen Einzeltexten und Textgruppen bestimmen zu können. Zum anderen zeigt diese Vorgehensweise, wie ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne mit Hilfe datengetriebener Methoden bestimmt werden können, was eine Anwendung und Weiterentwicklung auch auf Korpora über die hier untersuchten *Isländersagas* hinaus ermöglichen kann. Deshalb erfolgt abschließend eine kurze Reflexion der interdisziplinären Zusammenarbeit sowie der Anwendung datengetriebener Methoden hinsichtlich ästhetischer Fragen.

2021 wird eine konkrete Anwendung dieser Praxis auf eine Interpretation von Heinrich von Kleists *Erdbeben in Chili* angewendet.

6 Für eine explizite und präzise Annotation werden einzelne Worte oder gar Buchstaben markiert. Die Notwendigkeit, sich festlegen zu müssen, welche Worte genau annotiert werden, führt nur gelegentlich zu unfruchtbaren Diskussionen über Satzzeichen und Funktionswörter – in den meisten Fällen ist es genau diese Notwendigkeit zur Präzision, der kritische Fälle und widersprüchliche oder gegenläufige Definitionen (oder Interpretationen von Definitionen) offenlegt.

7 Vgl. Gius / Reiter / Willand 2019.

2. Das Korpus der *Isländersagas*

Die ca. 40 überlieferten *Isländersagas* (altnord. *Íslendingasögur*) gelten als wichtigste Repräsentanten erzählender volkssprachiger Literatur nicht nur des isländischen, sondern generell des skandinavischen Mittelalters. Sie entstanden als anonym überlieferte, schriftliche Texte zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert und unterscheiden sich zum Teil beträchtlich hinsichtlich ihres Umfangs: Während die *Hrafnkels saga* ca. 9.100 Wörter umfasst, ist die umfangreichste Saga, die *Njáls saga*, mit 100.000 Wörtern mehr als zehnmal so lang.[8] Entsprechend unterschiedlich ist auch die strukturelle Komplexität der Sagas, die zwar in der Regel chronologisch linear erzählen, aber doch häufig mehrere narrative Stränge verfolgen.[9] Da zahlreiche Figuren der Sagas wie auch etliche der in den Sagas berichteten Ereignisse durch andere Quellen als historisch belegt gelten, ist sich die Forschung einig, dass zumindest die Kerninhalte der Sagas bis zu ihrer ersten schriftlichen Form mündlich tradiert worden sein müssen und noch Spuren des mündlichen Erzählens aufweisen.

In der umfangreichen Forschung spielten Aspekte ästhetischer Reflexion im weitesten Sinn lange Zeit nur dann eine Rolle, wenn es darum ging, die historische Zuverlässigkeit der Sagas zu belegen bzw. – unter dem Stichwort Fiktionalität – in Abrede zu stellen. Die realistische Erzählweise der *Isländersagas*, die als Echo eines starken heterologischen Bezugs in der mittelalterlichen isländischen Literatur gedeutet wurde,[10] spiegelt sich auch in der Rezeption der Sagas in der späteren bildenden Kunst.[11] Noch in der neueren und neuesten Forschung gibt es kaum Untersuchungen, die sich – abgesehen von Einzelstudien – mit der Ästhetik der Narration, insbesondere unter dem Aspekt der Selbstreflexivität befassen.

Obwohl sich die *Isländersagas* kaum explizit zu poetischen und poetologischen Fragen äußern, lassen kurze Bemerkungen der Erzählstimme wie auch narrative Techniken – z.B. die Organisation des Erzählten, der Spannungsaufbau und die dramatische Inszenierung oder auch die Selbstrepräsentation der Erzählstimme – das Bewusstsein von Gattungsregeln ebenso erkennen wie das Bestreben, bestimmte Erwartungen des Publikums zu erfüllen. In unserer Analyse gehen wir deshalb von der These aus, dass sich ästhetische Reflexionen in den *Isländersagas* insbesondere dort manifestieren, wo sich Literarisierungsstrategien in der und durch die Erzählstimme andeuten. Im Zentrum stehen dabei die Erzählerbemerkungen, die als kleine, reflexive und reflektierende Einheiten relativ leicht im Text auszuweisende (d.h. relativ gut zu operationalisierende) ästhetische Reflexionsfiguren sind. Im Anschluss an Ranković 2007 und Clover 1982 gehen

8 Vgl. dazu Abb. 11.1 und 11.2 bei Rowe 2017, S. 157f.

9 Zum *stranding* bzw. *entrelacement* der Sagas vgl. Clover 1982, insbesondere S. 61–92.

10 Zum Verständnis der heterologischen Dimension vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 26–29.

11 Vgl. Zernack 2017, S. 330.

wir zudem davon aus, dass sich die Entstehung der einzelnen Sagas einem gemeinsamen Reservoir an narrativen Elementen unterschiedlicher literarischer Traditionen und sozialer Praktiken der literarischen Kommunikation verdankt.[12] Ziel unseres Projektes zur narrativen Selbstreflexion in den *Isländersagas* ist es somit zunächst zu untersuchen, ob sich die in den Erzählerbemerkungen angedeutete ästhetische Reflexion im Verlauf eines Gesamttextes zu einer poetologischen Aussage verdichtet, aufgrund derer sich das narrative Selbstverständnis der *Isländersagas* erschließen lässt. In einem weiteren Schritt werden wir dann fragen, inwieweit in diesen Bemerkungen Relationen zwischen autologischen und heterologischen Traditionen und Praktiken ausgehandelt werden.

Im Sinne des praxeologischen Modells[13] betrachten wir diese Erzählerbemerkungen, die sich in zahlreichen Variationen und in unterschiedlicher Frequenz in allen *Isländersagas* finden lassen, als Manifestationen ästhetischer Reflexion, die den produktiven Austausch zwischen der literarischen Praxis und der außerliterarischen Welt des Publikums belegen. Ziel unserer Untersuchung ist es, diese in der Forschung bislang kaum beachteten Phänomene zu sammeln, zu systematisieren und zu kontextualisieren und im Hinblick auf die narrative (Selbst-)Reflexion in den *Isländersagas* auszuwerten. Als Ausgangspunkt wählen wir somit Äußerungen der Erzählstimme, die sich mit dem Erzählen selbst befassen. In ihren jeweiligen konkreten Formulierungen wie auch in ihrer Frequenz, Kombination und Distribution unterscheiden sich diese Bemerkungen von Saga zu Saga.

Trotz ihrer Kürze lassen diese Bemerkungen erkennen, wie Elemente der Erzählung ausgewählt und organisiert werden, und wie sie damit die Rezeption lenken. Eine erste manuelle Sammlung von Erzählkommentaren in wenigen Beispieltexten führte zur Unterscheidung von fünf Kategorien: (1) die intratextuelle Organisation des Erzählten; (2) die Einordnung des Textes in ein intertextuelles Gefüge; (3) referentielle Anmerkungen, die sich vor allem auf die Differenz zwischen inner- und außertextueller Welt beziehen; (4) eine Bewertung des Erzählten; (5) intra- wie extradiegetische Verweise auf die öffentliche Meinung als a) Quelle des Erzählten oder b) externe Bewertungsinstanz. Obwohl einzelne Arbeiten verschiedentlich auf diese Bemerkungen hinweisen,[14] wurden sie bisher noch nicht systematisch aufgearbeitet.

Die Analyse des Korpus soll zeigen, dass diese Bemerkungen im Kontext einer gesamten Saga Manifestationen ästhetischer Reflexion sind und Autorschaft sowohl im Hinblick auf die ästhetische Eigenlogik der Texte wie auch im Hinblick auf die Kommunikationsmöglichkeiten reflektieren, indem sie z.B. Ereignisse der Saga in Relation zur Welt des Publikums setzen. Damit wäre es möglich nachzuweisen, so die Annahme,

12 Siehe auch Ranković / Ranković 2012.

13 Zum praxeologischen Modell in diesem Band vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier S. 26–29.

14 So z.B. Andersson 1966, Schach 1970, Heinrichs 1976.

dass sich die Autoren der Sagas der Grenzen zwischen der erzählten Welt der Saga und der Welt des Publikums sehr wohl bewusst sind.

Das bisher erarbeitete Material lässt die Arbeitshypothese zu, dass diese Erzählerbemerkungen einerseits der Distanzierung zwischen der Erzählstimme und dem Erzählten, andererseits aber auch der Annäherung der Erzählstimme an das Publikum dienen. Sie betonen die Leistung der Erzählstimme durch das Sichtbarmachen des Vermittlungsaktes und bieten damit auch die Möglichkeit zur ästhetischen Reflexion. Bislang hat sich herausgestellt, dass die Sagas einerseits im Hinblick auf die Frequenz der verschiedenen Typen von Erzählerbemerkungen eine sehr große Bandbreite aufweisen und dass andererseits die sich klar abzeichnenden Typen der Bemerkungen eine große Varianz aufweisen. Jede Saga hat damit ein ganz eigenständiges Profil. Um allgemeinere, möglicherweise auch gattungsbezogene Schlussfolgerungen ziehen zu können, ist es notwendig, das Gesamtkorpus zu analysieren. Letztlich kann nur die Zusammenstellung und Auswertung einer großen Zahl von Belegstellen die Abgrenzung zwischen Erzählerbemerkungen und Narration sowie die Varianz dieser Bemerkungen und ihre genaue Funktion für das mittelalterliche Verständnis von Narration im mittelalterlichen Island klären.

Um eine bessere Abgrenzung zwischen dem je nach Saga differenten Einsatz der Bemerkungen der Erzählstimme und einem möglicherweise gattungsspezifischen Repertoire vornehmen zu können, wird neben der traditionellen qualitativen Analyse auch eine umfassende, datengetriebene Analyse des Korpus durchgeführt. Wir nehmen an, dass – auch wenn alle Sagas die gleichen Typen von Kommentaren verwenden – sich aus der Menge der gesammelten Daten nicht nur ein für jede Saga jeweils individuelles Profil in der Verwendung der Erzählerbemerkungen erkennen lässt, sondern dass damit auch sichtbar wird, inwieweit die Bemerkungen Reflexionen über die ästhetische Faktur der Sagas erkennen lassen.

3. Methodisches Erarbeiten von Annotationsrichtlinien

Wir folgen in unserem Verständnis von Annotation Pagel et al., die Annotation als „eine Methode, um Textdaten mit zusätzlichen Daten anzureichern“ definieren; Annotation wird somit als Mittel verstanden, das „zur Unterstützung der Interpretation und Entwicklung von Theorien eingesetzt werden kann“.[15] Die Grundlage für die Arbeit mit Annotationen bilden die Annotationsrichtlinien, die Reiter folgendermaßen beschreibt: „Annotationsrichtlinien sollen ein Phänomen oder theoretisch gegebenes Konzept so generisch wie möglich, aber gleichzeitig so genau wie nötig beschreiben, damit menschliche Annotatorinnen und Annotatoren zuverlässig und intersubjektiv annotieren kön-

15 Pagel et al. 2020, S. 125.

nen.“[16] Die Arbeit an und mit Annotationsrichtlinien ist dabei ein iterativer Prozess, der aus Versuchen ihrer Anwendung und einer Bewertung dieser Anwendung besteht. So können Insuffizienzen der Richtlinien aufgedeckt und diese in einer neuen Version überarbeitet werden, welche in einem weiteren iterativen Prozess angewendet und getestet wird usw.

Am Anfang liegt der Fokus auf formalen Aspekten, wie der Wahl des Tools und der Strukturierung der Annotationskategorien. Die Erarbeitung von Annotationsrichtlinien durchläuft mehrere, sich wiederholende Zyklen an Arbeitsschritten, d. h. nach ersten Arbeiten zur Definition erfolgt eine praktische Umsetzung an der Datenbank, und die aus diesem Prozess gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen fließen wiederum in die Überarbeitung der Annotationsrichtlinien ein.

Um Unschärfen der Richtlinien aufzudecken, ist es wichtig, dass die Annotatorinnen und Annotatoren unabhängig voneinander annotieren, da sie sich sonst gegenseitig beeinflussen könnten. Nur so können Stellen erkannt werden, an denen mehrere Annotationskategorien möglich sind oder andere Schwierigkeiten auftreten, die gesammelt und später diskutiert werden. Das schriftliche Fixieren der Annotationen zwingt die Annotierenden außerdem dazu, eindeutige Kategorien zu vergeben und diese gegebenenfalls begründen zu müssen. Die Übereinstimmung der Annotatorinnen und Annotatoren bei der Vergabe der Kategorien über einen ganzen Text oder ein ganzes Korpus hinweg ist zentral. Verschiedene Verfahren sind mittlerweile entwickelt worden, um dieses *inter-annotator agreement* zu berechnen. Damit kann ein Richtwert festgelegt werden, der bei den Annotationen erreicht werden muss, um die Richtlinien als abgeschlossen zu bezeichnen.[17] Ab dann können alle mit diesen Richtlinien produzierten Annotationen für Folgeschritte wie statistische Auswertungen oder Interpretation weiterverwendet werden.

4. Die Annotation der Erzählerbemerkungen in den *Isländersagas*

Die quantitative Untersuchung der Erzählerbemerkungen in den *Isländersagas* wird mit Hilfe der Software CorefAnnotator[18] vorgenommen. Die ersten Annotationsrichtlinien

16 Reiter 2020, S. 193. Die folgenden Ausführungen zum Erstellen von Annotationsrichtlinien beruhen auf Reiter 2020, S. 193–198.

17 Die meisten Metriken für das *inter-annotator agreement* normieren die erzielten Werte so, dass sie zwischen $-\infty$ und 1 liegen. Ein positiver Wert (> 0) kann dann als nicht-zufällige Übereinstimmung gewertet werden. Allgemeine Richtwerte lassen sich nicht angeben, aber Übereinstimmungswerte ab 0,8 gelten als gut, Werte zwischen 0,6 und 0,8 als akzeptabel, schwierige Annotationsaufgaben und Werte unter 0,6 sollten Anlass zu einer weiteren Überarbeitung der Richtlinien geben.

18 Vgl. https://github.com/nilsreiter/CorefAnnotator. Zum Teil wurde parallel mit dem Programm Atlas.ti annotiert, was aber auf die methodologischen Durchführungen und die hier vorgenom-

basierten auf den fünf oben bereits angesprochenen Kategorien,[19] die ihrerseits im Rahmen der Vorarbeiten zur Untersuchung der narrativen Selbstreflexion in den *Isländersagas* entwickelt wurden. Eine erste Sammlung und Analyse der Erzählerbemerkungen in den *Isländersagas* wies darauf hin, dass die Kommentare, die sich (selbst-)reflexiv auf das Erzählen beziehen, hauptsächlich fünf Funktionen bedienen, nämlich die intratextuelle Organisation der Erzählung, die Herstellung intertextueller Verknüpfungen, das Verweisen auf außertextuelle Elemente, das Aufrufen der öffentlichen Meinung bzw. der Erzähltradition, und eine – bisweilen auch ironische – Wertung des Erzählten. Bereits zu Beginn des Annotationsprozesses wurde deutlich, dass diese fünf Kategorien zwar eine gute Ausgangslage bilden, für eine produktive Umsetzung aber in mehreren Schritten geschärft und durch zusätzliche Kategorien ergänzt und ausdifferenziert und damit auf die Forschungsfrage(n) zugeschnitten werden müssen. Im Fall des hier exemplarisch vorgestellten skandinavistischen Untersuchungskorpus sind die Richtlinien bisher fünfmal überarbeitet, d.h. erweitert und nuanciert worden, und haben nun eine erste stabile Form mit sechs Kategorien und meist mehreren Unterkategorien erreicht.

Die Ausarbeitung der Annotationsrichtlinien gestaltet sich bezüglich ihrer Anwendung auf die *Isländersagas* in zweierlei Hinsicht schwierig: Zum einen sind die bisher annotierten Sagas sehr heterogen, das heißt, sie weisen verschiedene Verwendungsmuster und -frequenzen der einzelnen Kategorien auf. Die Erzählstimme nimmt dabei weder eine einheitliche Haltung noch einen einheitlichen Duktus innerhalb des Genres der *Isländersagas* ein, sondern präsentiert sich vielseitig und wandelbar. Dies führt dazu, dass mit jeder neu annotierten Saga die Definitionen der Kategorien überarbeitet und zum Teil auch neue Kategorien eingeführt werden mussten. Die zweite Schwierigkeit liegt in der oftmals ambigen Ausdrucksweise, die für die *Isländersagas* charakteristisch ist. Das Publikum, und damit auch die Annotatorinnen und Annotatoren, werden häufig im Unklaren darüber gelassen, auf welche Ebene der Erzählung sich eine Aussage bezieht und infolgedessen, wie diese zu interpretieren bzw. zu annotieren ist. Das Annotieren der *Isländersagas* erfordert oftmals eine geduldige Bearbeitung intrikater Einzelfälle, und in komplexen Fällen werden Doppel- oder Mehrfachannotationen vorgenommen.

Bei einer Methode wie dem Annotieren, die auf mehreren sich wiederholenden Arbeitsschritten beruht, ist die Darstellung und Diskussion dieses Prozesses ebenso wichtig wie die daraus gewonnenen Ergebnisse. Im Folgenden werden daher sowohl die einzelnen Kategorien und deren Ausdifferenzierungen eingeführt als auch ihre Weiter-

mene Darstellung der Entwicklung der Annotationsrichtlinien keinen Einfluss hat. Von den technischen Möglichkeiten her bietet Atlas.ti zusätzliche Optionen, etwa die Verarbeitung und Annotation von Bilddateien, was sich gerade im Hinblick auf eine diachrone Untersuchung der Erzählerbemerkungen in verschiedenen Handschriften, die weder editiert noch digital aufbereitet (d.h. OCR-fähig) sind, als hilfreich erweisen kann.

19 Siehe obiger Abschnitt „Das Korpus der *Isländersagas*".

entwicklung dargestellt. Die Bezeichnungen der einzelnen Kategorien sind daher auch als ‚Arbeitstitel' zu verstehen.[20]

1) *Intratextuelle Verweise*: Die erste Kategorie umfasst alle intratextuellen Bezüge, die die Erzählstimme in einer Saga herstellt. Die Erzählstimme nimmt damit eine narrative Selektion vor, erinnert an frühere Geschehnisse, kündet Aspekte an, die erst noch erzählt werden, und informiert darüber, welche Figuren entweder neu eingeführt werden oder für die weitere Handlung keine Rolle mehr spielen. Als Beispiele dieser Kategorie lassen sich oft verwendete Phrasen wie *sem fyrr var sagt*[21] (‚wie zuvor erzählt wurde'), *Nú er at segja frá*[22] (‚nun ist zu berichten von'), *ok nefnu vér hana eigi*[23] (‚wir nennen sie aber nicht') anführen. Gerade mit Bemerkungen wie der letzten wird die durch die Auswahl vorgenommene Rezeptionslenkung in den Sagas deutlich.

   Ebenfalls zu den intratextuellen Verweisen zählen häufig verwendete formelhafte Phrasen. Ursprünglich wurde nur eine Unterkategorie für formelhafte Ausdrücke erstellt, die aber relativ rasch eine Ausdifferenzierung forderte. So entstanden die Unterkategorien der Formeln hinsichtlich der Einführung neuer Figuren einerseits und formelhafte Zeitausdrücke andererseits. In den unten folgenden Annotationsauswertungen trifft man daher auf drei unterschiedlich auf die Sagas verteilte Unterkategorien, die den Begriff ‚Formel' im Namen tragen.

   Auf Formeln zur Einführung von neuen Sagafiguren trifft man sehr oft zu Beginn von narrativen Einheiten, wie zum Beispiel Kapiteln, Episoden oder Szenen. Meist sind dies Sätze wie *M[aðr] er nefndr Bárðr Heyangrs-Bjarnarson*[24] (‚ein Mann wird Bárðr Heyangrs-Bjarnarson genannt'); die Formelhaftigkeit und Betonung der Neueinführung in diesen Sätzen sind ausgeprägt. Zum anderen werden zu Beginn und beim Abschluss einer solchen Erzähleinheit ebenfalls oft formelhafte Ausdrücke bevorzugt. Die Phrasen bilden somit einen kleinen Erzählrahmen und schließen eine Szene zunächst mit einer Art Zwischenbilanz ab. Hier sei stellvertretend ein Beispiel aus der *Reykdœla saga* angeführt: Im ersten Abschnitt des Kapitels 3 ist zu lesen *Nú er at segja frá ferð þeira Háls ok Vémundar*[25] (‚nun ist von der Fahrt von Háls und Vémundr zu berichten'), und nach einer kurzen Handlung wird der Abschnitt

20 Zusätzlich zu den inhaltlich vordefinierten Kategorien wird eine ‚Fragezeichen-Entität' verwendet, die als Sammelgefäß für schwierig einzuordnende Passagen oder kontrovers diskutierte Annotationen verwendet wird.

21 *Laxdœla saga*, S. 71. Die deutschen Übersetzungen aller altnordischen Zitate sind von Anna Katharina Heiniger.

22 Hier z.B. in *Reykdœla saga*, S. 157.

23 Hier z.B. in *Laxdœla saga*, S. 48.

24 *Bárðar saga Snæfellsáss*, S. 107.

25 *Reykdœla saga*, S. 157.

mit *Ok nú tóku þeir Vémundr Bjǫrn á sitt vald*[26] (‚Und nun nahmen Vémundr und Háls Björn in ihre Gewalt') beschlossen.

Eine weitere Unterkategorie der intratextuellen Bezüge bilden die formelhaften Überleitungen zwischen einzelnen Szenen oder Handlungssträngen, wobei stets die inzwischen vergangene Zeit betont wird. Diese Zeitangaben sind oft sehr vage in ihrer Referenz und erinnern daher zum Teil an die Märchenformel *Es war einmal …* Entsprechend trifft man in den Sagas auf Phrasen wie *Þá var þat á einni nótt*[27] (‚Dann war es eines Nachts') oder *Nú er eigi langt at bíða, áðr en*[28] (‚Nun musste man nicht lange warten, bis').

Die letzte intratextuelle Spezifizierung ist die Vorahnung (*foreshadowing*). Mit dieser Unterkategorie werden Textpassagen annotiert, in denen entweder die Erzählstimme oder auch eine Figur eine Vorahnung möglicher bevorstehender Ereignisse ausdrücken, die dann meistens auch eintreffen. So wird in der *Reykdæla saga* (in direkter Rede) gesagt, dass die Figur Hánefr noch viel Übel bescheren wird: *‚mikit illt mun af Hánef hljótask'*[29] (‚viel Unglück wird durch Hánefr gebracht werden'). Dagegen wird in der *Eiríks saga rauða* die Voraussage in indirekter Rede gemacht: *Hann* […] *kvað hennar forlǫg mikil mundu verða*[30] (‚Er sagte ihr ein schweres Schicksal voraus'). In beiden Fällen bewahrheiten sich die Voraussagen.

2) *Intertextuelle Verweise*: Im Annotationsverlauf relativ unverändert geblieben ist die Kategorie der intertextuellen Verweise, mittels derer die *Isländersagas* immer wieder Verbindungen zu einem größeren (in der Regel altnordischen) literarischen Kontext herstellen. Annotiert werden in erster Linie Hinweise auf andere Werke, die entweder gleich im Verlauf der Saga wiedergegeben (z.B. einzelne skaldische Strophen) oder deren Titel genannt werden. So wird in der *Bárðar saga Snæfellsáss* gesagt, dass über die Beziehung zwischen dem riesenhaften Bergkönig Dofri und dem späteren norwegischen König Haraldr Hálfdanarson in einer anderen Saga ausführlich berichtet werde: [*E*]*ptir því sem segir <í> sögu Haralds konungs Dofrafóstra*[31] (‚Gemäß dem, was in der Saga von König Harald Dofrafóstri berichtet wird'). Anfänglich wurden zum Teil auch (bekannte) Figuren markiert, die in mehreren Sagas auftreten (z.B. Leifr Eiríksson, Grettir Ásmundarson). Davon wurde wieder Abstand genommen, weil es kaum möglich ist, tatsächlich alle Figuren zu identifizieren, die auch in anderen Sagas eine Rolle spielen.

26 *Reykdæla saga*, S. 158.
27 *Bárðar saga Snæfellsáss*, S. 104.
28 *Reykdæla saga*, S. 157.
29 *Reykdæla saga*, S. 165.
30 *Eiríks saga rauða*, S. 216.
31 *Bárðar saga Snæfellsáss*, S. 104. Die Besonderheit dieses Verweises liegt darin, als dass keine Saga mit diesem Titel bekannt bzw. überliefert ist.

3) *Referentielle Bezüge*: Mit der Kategorie der referentiellen Bezüge werden Hinweise der Erzählstimme annotiert, in denen sie die Diskrepanz zwischen der Zeit, in der eine Saga vorgibt zu spielen, und der zeitlichen Verortung der Erzählstimme unterstreicht.[32] Bedingt durch diese lange Zeitspanne von meist mehreren Jahrhunderten werden wiederholt sowohl soziokulturelle Unterschiede als auch toponymische Veränderungen betont und kommentiert. Mit diesem Brückenschlag stellen die Sagas sowohl eine Kontinuität der kulturellen Tradition als auch ihre eigene Tradierung sicher. Die *Laxdœla saga* äußert sich zum Beispiel wie folgt: *Í þann tíma var þat mikil tízka*[33] (‚in jener Zeit war es große Mode').
Des Weiteren zeigte sich in den ersten Annotationsrunden, dass zusätzliche Spezifikationen innerhalb der großen Kategorie der referentiellen Bezüge sinnvoll sind. Infolgedessen entstanden drei weitere Unterkategorien: Dies sind erstens die kurzen Hintergrundgeschichten zu Beinamen,[34] die oft mit Sätzen wie *Af því var hann Sigurður fótur kallaður*[35] (‚Deswegen wurde er Sigurður Fuß genannt') beschlossen werden. Die zweite Spezifikation umfasst zeitlich variierende Ortsnamen, also Fälle, in denen durch die Erzählstimme eine explizite Divergenz der Innen- und Außenwelt festgestellt wird, so z.B. *ok því heitir þat síðan á Arnþrúðarstǫðum*[36] (‚und deswegen heißt es seitdem Arnþrúðarstaðir'). In der dritten neuen Kategorie führt die Erzählstimme Hintergrundinformationen zu einzelnen Figuren oder Familien ein, welche dem Publikum sonst nicht zugänglich wären. So wird in der *Reykdæla saga* darüber informiert, welche Gewohnheit die Figur Hánefr hat (*Þat var siðvani Hánefs*[37] ‚Das war die Gewohnheit Hánefs'), und in der *Egils saga Skalla-Grímssonar* wird auf eine lange Familientradition verwiesen (*hann tók lends manns rétt, svá sem haft hǫfðu langfeðgar hans*[38] ‚Er hatte die Stellung eines Lehnsmannes inne, so wie es bereits seine Vorväter hatten').
4) *Ironische Distanzierung bzw. Erzählstimme*: Die vierte große Kategorie lief ursprünglich unter der Bezeichnung ‚ironische Distanzierung' und umfasste Aussagen der

32 Während die Handlung der *Isländersagas* meist vorgibt zwischen ca. 870–1050 n.Chr. zu spielen, muss die Erzählstimme im 13.–15. Jahrhundert verortet werden. Dies entspricht jedoch nicht der Datierung der jeweiligen Handschriften. Die handschriftliche Tradierung der Sagas kann bis ins 19. Jahrhundert verfolgt werden.

33 *Laxdœla saga*, S. 145.

34 In den Sagas werden zahllos Beinamen erwähnt, die aber nicht alle annotiert werden. Es werden nur die durch die Erzählstimme kurzen Erklärungen zum Zustandekommen eines Beinamens aufgenommen. Die Erzählstimme beleuchtet damit einen Aspekt, der sich sonst dem (modernen) Rezipienten nicht erschließt.

35 *Sigurðar saga fóts*, S. 78.

36 *Hrafnkels saga Freysgoða*, S. 97.

37 *Reykdæla saga*, S. 60.

38 *Egils saga Skalla-Grímssonar*, S. 4.

Erzählstimme, in der sie sich scheinbar humoristisch vom Erzählten distanziert. Das bislang prominenteste Beispiel hierzu stammt aus der *Bárðar saga Snæfellsáss*: *ef svá skal kalla*[39] (‚wenn man das so nennen darf'). Dieser Kommentar bezieht sich auf eine vorausgehende Beschreibung eines besonders hässlichen Mannes. Die Erzählstimme zweifelt hier die Treffgenauigkeit des zuvor gewählten Begriffs *mann* (‚Mensch', ‚Mann') an, was als metapoetisches Signal der Reflexion über falschen und richtigen Wortgebrauch bei der Erzählstimme selbst verstanden werden kann. Zugleich bringt die Wendung aber auch die Verunsicherung des Protagonisten Þórðrs beim Anblick dieser Gestalt zum Ausdruck.

Es stellte sich aber bald heraus, dass es sich bei der ironischen Distanzierung um Einzelfälle handelt und die Kategorie somit nicht gewinnbringend ist. Daher wurde sie umstrukturiert und umfasst nun jene Kommentare, in denen die Erzählstimme sich relativ direkt in das Geschehen einmischt bzw. Verständnishilfen gibt. Dies erfolgt zum Teil mittels Erklärungen und Begründungen (*Þat þótti vera skaði mikill, því at hann var virðuligr höfðingi*[40] ‚Dies wurde als großer Verlust gesehen, denn er war ein vornehmer Anführer'), mit Wertungen der Handlung (*ok váru þat miklar gersemar*[41] ‚und das waren bedeutende Kostbarkeiten') oder – in seltenen Fällen – mit Wortmeldungen der Erzählstimme in der ersten Person Singular oder Plural (*Ok vitu vér þó eigi, hvárt honum hefir heldr at bana orðit*[42] ‚Aber wir wissen nicht, ob dies sein Tod geworden ist').

5) *Öffentliche Meinung*: Belegstellen, die die öffentliche Meinung zum Ausdruck bringen, werden in der fünften Kategorie gesammelt. Auch in diesem Fall stellte sich bereits zu Beginn heraus, dass eine Differenzierung notwendig ist. Die öffentliche Meinung wird sowohl auf der extradiegetischen als auch der intradiegetischen Ebene formuliert, wobei die Annotationsrichtlinien bei letzterer noch zwischen Äußerungen in der direkten und der berichteten Rede unterscheiden. Als extradiegetisch ausgedrückte Meinung dient hier ein Beispiel aus der *Eiríks saga rauða*: *Ok er þat sumra manna sǫgn*[43] (‚und dies ist die Aussage mancher Leute'). Aus der *Grænlendinga saga* soll ein Beispiel der intradiegetischen öffentlichen Meinung in berichteter Rede angeführt werden: *Nú var umrœða mikil um Vínlandsfǫr Leifrs*[44] (‚Nun gab es viel Gerede um Leifrs Vínlandsfahrt'). Die allgemeine Meinung übt sowohl auf das Erzählte als auch auf die Erzählstimme eine große soziale Kontrolle aus, ist aber offensichtlich unzuverlässig, weil sie in sich disparat ist. Obwohl extradiegetisch, verhält sich die

39 *Bárðar saga Snæfellsáss*, S. 148.
40 *Stjörnu-Odda draumr*, S. 470.
41 *Reykdæla saga*, S. 184.
42 *Reykdæla saga*, S. 159.
43 *Eiríks saga rauða*, S. 210.
44 *Grænlendinga saga*, S. 254.

Erzählstimme somit wie ein Mitglied der von ihr geschilderten Gesellschaft: Die Erzählstimme beruft sich bei ihren Wertungen auf die öffentliche Meinung, die jedoch jeweils von ihr als erzählenswert ausgewählt und erzählerisch inszeniert wird und die erst dadurch auch für das Publikum Bedeutung gewinnt.
Die nun dreigeteilte Kategorie ist insofern problematisch, als die Formulierungen der öffentlichen Meinung in den Sagas oftmals ambig sind und in vielen Fällen die intra- und extradiegetischen Ebenen schwierig voneinander abzugrenzen sind. Hinzu kommt, dass die Erzählstimme sich gerne hinter der öffentlichen Meinung und dem Bezug auf Tradition versteckt. Es werden bei solchen Beispielen daher meist Doppelannotationen vorgenommen. Auch hierfür ein Beispiel aus der *Reykdæla saga*: *Þótti þat fám mǫnnum skaði, þó at hann væri drepinn*[45] (‚Es schien wenigen Leuten ein Verlust, obgleich er getötet worden war‘).
6) *Superlative und Hyperbolisches*: Zusätzlich zu den fünf Kategorien ist, inspiriert durch den Artikel von Theodore M. Andersson,[46] noch eine Kategorie für Superlative und Hyperbolisches hinzugefügt worden. Andersson sieht Ausdrücke dieser Art als rhetorische Mittel, die so vorgebrachte Information betonen und somit letztlich die Rezeption des Narrativs sowohl lenken als auch beeinflussen. So ist im *Stjörnu-Odda draumr* über eine Frau königlichen Geblüts zu lesen: *var hon fegrst ok fríðust ok bezt at sér ger um alla hluti*[47] (‚sie war wunderschön und sehr hübsch und in jeder Hinsicht äußerst talentiert‘). Im Verlauf des bisherigen Annotationsprozesses hat sich diese Kategorie noch nicht vollumfänglich bewährt, und es ist unklar, ob eine konsequente Annotierung aller Superlative und hyperbolischen Ausdrücke letztlich überhaupt aussagekräftig und weiterführend ist. Diese Frage stellt sich insbesondere angesichts der Tendenz des Altnordischen, wie auch des modernen Isländischen, bei Beschreibungen und Vergleichen eher Superlative als Komparative oder die Verstärkung mit Adverbien zu bevorzugen.

Im Zuge der fortlaufenden Überarbeitung der Annotationsrichtlinien sind die einzelnen Kategorien geschärft worden, gleichzeitig wurde das Spektrum an Aspekten der Metareflexionen in den Sagas erweitert. Die daraus resultierende erweiterte Sammlung an Textstellen gewährt einen besseren Überblick über die Ausdrucks- und Gestaltungsweisen der Erzählstimme. Auf diese Weise lassen sich jene Passagen, die für die Fragestellung nach der ästhetisch-narrativen Selbstreflexion der Sagas relevant sind, in einem zweiten Arbeitsschritt besser selektieren und differenzieren. Gerade die großen Kategorien mit vielen Belegstellen – etwa die ursprünglichen intratextuellen Referenzen und die intratextuellen Zeitformeln – sind beachtlich gewachsen und bieten einen reichen Fundus an

45 *Reykdæla saga*, S. 169.
46 Andersson 1966, S. 7.
47 *Stjörnu-Odda draumr*, S. 476.

vielfältigen Ausdrucksweisen der Erzählstimme. So sind die genannten intratextuellen Kategorien, die in den bisherigen Annotationen stark vertreten sind (siehe Abb. 2), in zweierlei Hinsicht relevant: Zum einen bestreiten sie einen Großteil der intratextuellen Textorganisation und tragen somit maßgeblich zur Kohärenz der Erzählungen bei; und zum anderen handelt es sich dabei oftmals um formelhafte Ausdrücke, die dem Publikum signalisieren, welche Art von Information oder Vorhaben nun zu erwarten ist.

5. Erste Auswertungen der Annotationen

Wir stellen im Folgenden einige quantitative Analysen und ihre Ergebnisse vor, die auf Basis der bisher manuellen Annotationen vorgenommen werden können. Diese Herangehensweise bietet die Möglichkeit, ein sehr großes Korpus systematisch zu untersuchen und die Ergebnisse sowohl quantitativ als auch qualitativ auszuwerten. Bislang haben wir vier Sagas komplett annotiert, die in der Forschung zum Teil als ‚randständig' innerhalb der Gattung der *Isländersagas* gelten. Der *Stjörnu-Odda draumr* wird zwar oftmals zum erweiterten Kreis der *Isländersagas* gezählt, ist aber formal ein *þáttr*, ein kurzer, erzählender Prosatext. In den Handschriften sind die Texte dieser Art meist als Teile großer Saga-Kompendien überliefert.[48] Ungeachtet dessen illustrieren die hier untersuchten Texte die Heterogenität und Bandbreite, die innerhalb dieses Genres zu erwarten ist. Während die *Reykdæla saga* von Fehden und rechtlichen Auseinandersetzungen in Nordisland erzählt, berichtet die *Bárðar saga Snæfellsáss* von der Landnahme Islands und die *Grœnlendinga saga* von der Entdeckung und Besiedelung Grönlands. In beiden letztgenannten Sagas tauchen oftmals paranormale Wesen auf und gleichzeitig wird auch das Thema der Christianisierung wiederholt aufgegriffen. Das in der Anfangsphase des Projektes (d. h. während elf Monaten) annotierte Textkorpus ist noch sehr klein, bestätigt aber bereits zwei Vermutungen: Dies ist zum einen der Umstand, dass jede Saga ein ausgeprägtes individuelles Profil an Erzählerbemerkungen, sprich eine ihr eigene Frequenz und Distribution der Erzählerkommentare, aufweist. Zum anderen sind einige der oben eingeführten Annotations(unter-)kategorien in jedem Profil immer vertreten, was suggeriert, dass diese vermutlich generisch verbindlich sind.

Saga	**Anzahl Sätze**	**Anzahl *tokens***
Bárðar saga Snæfellsáss	959	14.850
Grœnlendinga saga	352	6.720
Reykdæla saga	1.163	25.549
Stjörnu-Odda draumr	225	5.343

Tabelle 1. Grundlegende Korpuseigenschaften

48 Zur Problematik des *þáttr*-Genre vgl. Ármann Jakobsson 2013.

Wie Tabelle 1 oben zu entnehmen ist, weisen die vier untersuchten Sagas sehr unterschiedliche Längen auf. Statt von Wörtern spricht man in den Digital Humanities und der Computerlinguistik, wie in der rechten Spalte ersichtlich, von *tokens*, einer Zähleinheit, die nebst den Wörtern selbst auch Satzzeichen und abgetrennte Affixe beinhaltet. Die folgenden Berechnungen und Grafiken beruhen daher auf der Auswertung der annotierten *tokens*. In Tabelle 1 sind zum Vergleich zusätzlich Sätze angegeben.

Die unterschiedlich langen Sagas machen einen direkten Vergleich der absoluten Zahlen von Annotationen in ihnen schwierig: In den folgenden Auswertungen werden Häufigkeiten daher normalisiert,[49] damit der direkte Vergleich der quantitativen Ergebnisse gewährleistet ist. Grundsätzlich gibt es dazu verschiedene Möglichkeiten; die einfachste Variante ist, eine Häufigkeit durch das theoretische Maximum zu teilen. Bei der Häufigkeit von Annotationen etwa wäre das theoretische Maximum, dass jedes einzelne *token* annotiert wurde. Wir teilen die tatsächliche Anzahl der Annotationen also durch die Gesamtzahl der *tokens* einer Saga, woraus sich Werte zwischen null und eins ergeben. Da das theoretische Maximum von einem praktischen, realistischen Maximum in diesem Fall recht weit entfernt ist (die meisten *tokens* sind schließlich nicht annotiert), liegen die im Folgenden betrachteten normalisierten Werte teilweise nur sehr knapp über null.

5.1. Häufigkeit der Annotationen

Wir betrachten nun zunächst die Häufigkeit der Annotationen in Abb. 1 unten. Da die Häufigkeiten der Annotationen anhand der Länge der Texte (gemessen in Anzahl der *tokens*) normalisiert wurden, sind Unterschiede in der Zahl der Annotationen nicht allein eine Folge der unterschiedlichen Textlängen.

Bei den *intratextuellen Bezügen* fällt ins Auge, dass formelhafte Referenzen auf Charaktere vor allem in der *Grænlendinga saga* und der *Bárðar saga* annotiert wurden, während zeitliche Formeln dort kaum auftauchen. Vorahnungen (*foreshadowing*) machen in allen Sagas einen ähnlichen Anteil der intratextuellen Bezüge aus. Bei den *referentiellen Bezügen* ist es vor allem die *Reykdæla saga*, die durch deutlich weniger Annotationen aus dem Rahmen fällt. Außerdem ist auffällig, dass Referenzen auf Ort und Zeit in den vier Sagas ungleich verteilt sind. Bei der *öffentlichen Meinung* hingegen lassen sich Gemeinsamkeiten ausmachen – die verhältnismäßigen Anteile der direkten und berichteten

49 In vielen Fällen quantitativer Textanalyse wird ein Vergleich über Texte hinweg angestellt. Dabei stellt sich das Problem, dass verschiedene Texte typischerweise auch unterschiedlich lang sind: Ein langer Text hat mehr ‚Gelegenheiten', ein Textphänomen unterzubringen, als ein kurzer. Es werden daher absolute Häufigkeiten des Textphänomens durch die Längen der Texte dividiert, also anhand der Textlänge normalisiert. Dadurch ergeben sich Werte zwischen null und eins, die auch über Texte hinweg vergleichbar sind.

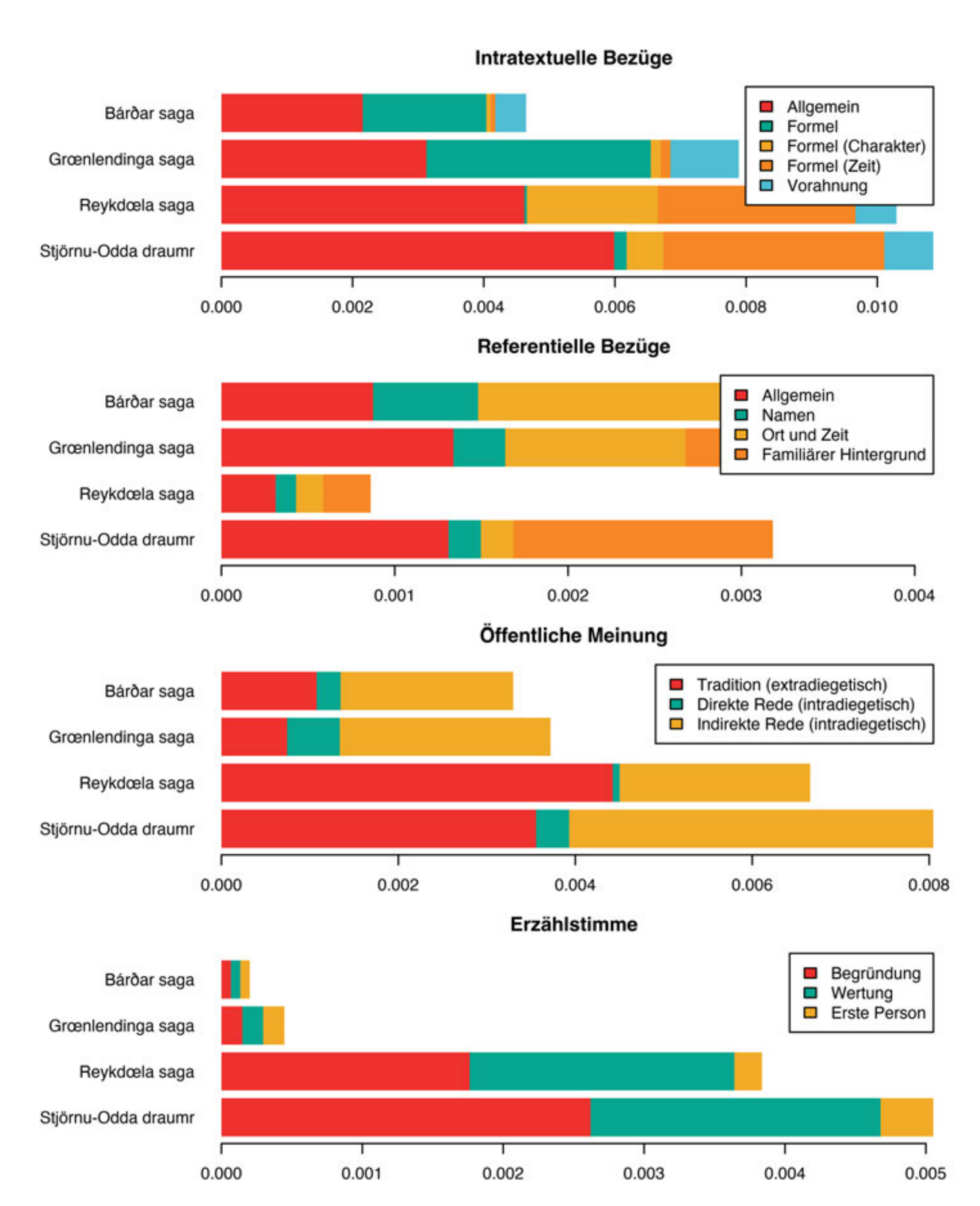


Abb. 1. Anzahl der Annotationen der Kategorien mit Unterkategorien. Werte wurden anhand der Textlänge, gemessen in *tokens*, normalisiert.

Reden sind in allen Sagas ungefähr gleich groß, während Verweise auf die Tradition im *Stjörnu-Odda draumr* und in der *Bárðar saga* häufiger sind. Referenzen auf die *Erzählstimme* sind generell deutlich häufiger im *Stjörnu-Odda draumr* und in der *Reykdæla saga*. Das Verhältnis der Häufigkeiten der Unterkategorien ‚Begründung' und ‚Wertung' scheint konstant zu sein, während die Kategorie ‚Erste Person' im *Stjörnu-Odda draumr* und in der *Reykdæla saga* deutlich seltener vorkommt.

Diese Auswertung der vier Sagas deutet somit darauf hin, dass die Erzählerbemerkungen in jeder Saga ein individuelles Profil bilden. Damit bestätigt sich die Hypothese, mit der wir unsere Untersuchung begonnen hatten. In den folgenden Analysen konzentrieren wir uns aus Platzgründen auf die Kategorie der intratextuellen Bezüge – die Annotationen der anderen Kategorien lassen sich in ähnlicher Weise analysieren.

5.2. Verteilung der Annotationen im Text

Einen visuellen Eindruck von der Verteilung der Annotationen der Kategorie intratextuelle Bezüge im Textverlauf liefert Abb. 2. Darin ist jede annotierte Stelle durch einen senkrechten Strich markiert, wobei die verschiedenen Farben die Unterkategorien der intratextuellen Bezüge repräsentieren.

Insgesamt verteilen sich die Annotationen, wie zu erwarten war, über den gesamten Text, allerdings gibt es teilweise große Lücken. Außerdem fällt auf, dass die Annotationen je nach Saga unterschiedlich dicht auftreten: Die *Reykdæla saga* fällt hier durch eine besonders hohe Dichte aus dem Rahmen. Von diesen Verdichtungen ausgehend, können in einem weiteren Schritt neu beginnende größere Abschnitte oder der Beginn bzw. das Ende von Erzählsträngen nachvollzogen werden. So spiegelt die Vielzahl und die Verteilung der Annotationen die Episodenhaftigkeit der *Reykdæla saga* wider. Sie zeichnet sich durch kurze, direkt aufeinanderfolgende und meist in sich geschlossenen Einzelszenen aus, die stets von neuem eine lokale und zeitliche Verortung als auch einen Abschluss bedingen. Zudem suggeriert die häufig verwendete Unterkategorie allgemeiner intratextueller Bezüge auch, dass sich diese Saga intensiv mit dem Prozess des Erzählens und insbesondere mit divergierenden Narrativen von Ereignissen und der Frage nach der Deutungshoheit auseinandersetzt. Letzteres wird, wie ergänzend vor allem auch in Abb. 2 ersichtlich ist, oft durch verschiedene in der öffentlichen Meinung kursierende Ansichten zum Ausdruck gebracht.

Im *Stjörnu-Odda draumr* kann man hingegen die für Sagas ungewöhnliche Erzählstruktur mit einer Rahmenerzählung und zwei eng verbundenen Binnenerzählungen erkennen. Mit Ausnahme des *Stjörnu-Odda draumr* sind in den Sagas weder am Anfang noch am Ende der Sagas besondere Konzentrationen von Annotationen bemerkbar. Dies deutet auf ein offenes Erzählen hin, d.h. dass jede Saga im Prinzip weitererzählt und durch weitere Episoden ergänzt werden kann. Daher bietet es sich an, im Folgenden noch einen Blick auf den Verlauf der Annotationsdichte je Kapitel zu werfen.

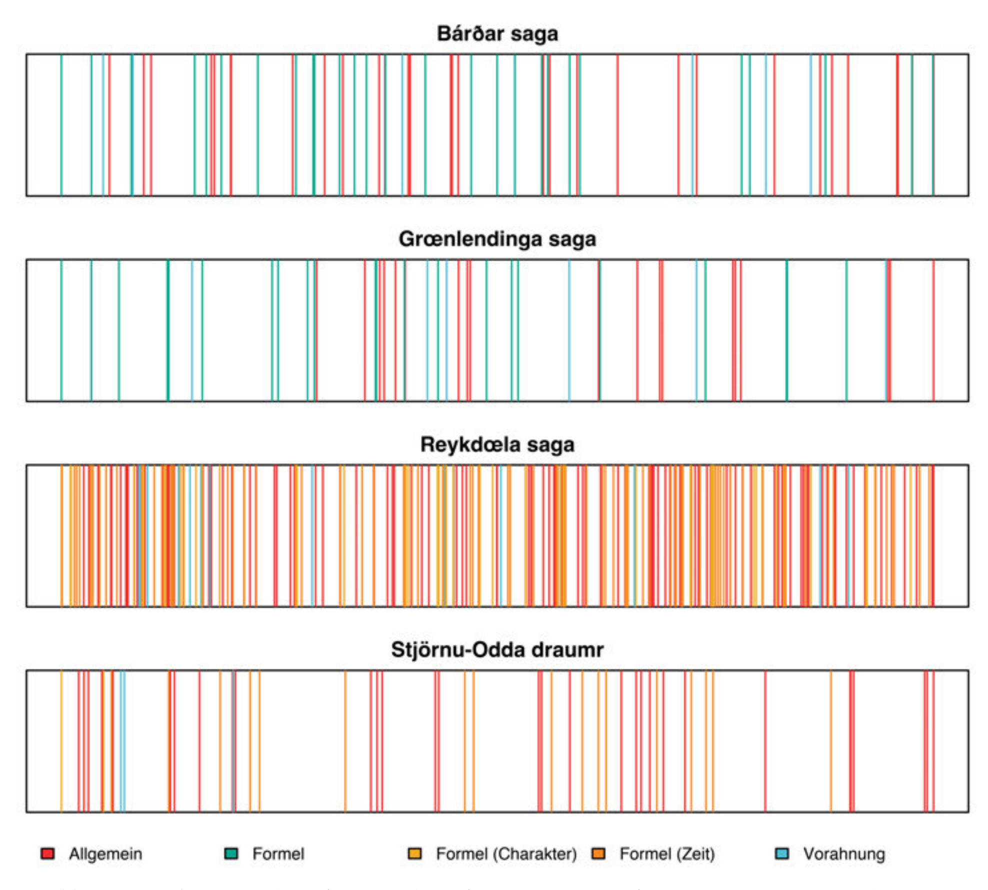


Abb. 2. Grafische Darstellung der Verteilung der Annotationen der Kategorie ‚intratextuelle Bezüge' innerhalb der vier exemplarisch diskutierten *Isländersagas*.

5.3. Annotationsdichte je Kapitel

Die Dichte der Annotationen bestimmter Kategorien in den Kapiteln der Sagas wird in Abb. 3 gezeigt. Für jedes Kapitel und jede Kategorie ergibt sich dabei ein Datenpunkt, die Datenpunkte einer Kategorie sind dann durch Linien verbunden. Da die Kapitel unterschiedlich lang sind, wurde die Anzahl der Annotationen durch die Anzahl der *tokens* im jeweiligen Kapitel geteilt. Die resultierenden Werte sind so wieder vergleichbar.

Die Annotationsdichte innerhalb der Kapitel bestätigt das offene, episodische Erzählen in den ausgewählten Sagas, indem jedes Kapitel oder jede Erzähleinheit in sich eine Annotationsstruktur aufweist, die auf jeweils einen eigenen narrativen Höhepunkt hinweist. Die Ausnahme ist aufgrund seiner Kürze der *Stjörnu-Odda draumr*. Die Verteilung der Annotationen und somit der Erzählerkommentare suggeriert hier eine

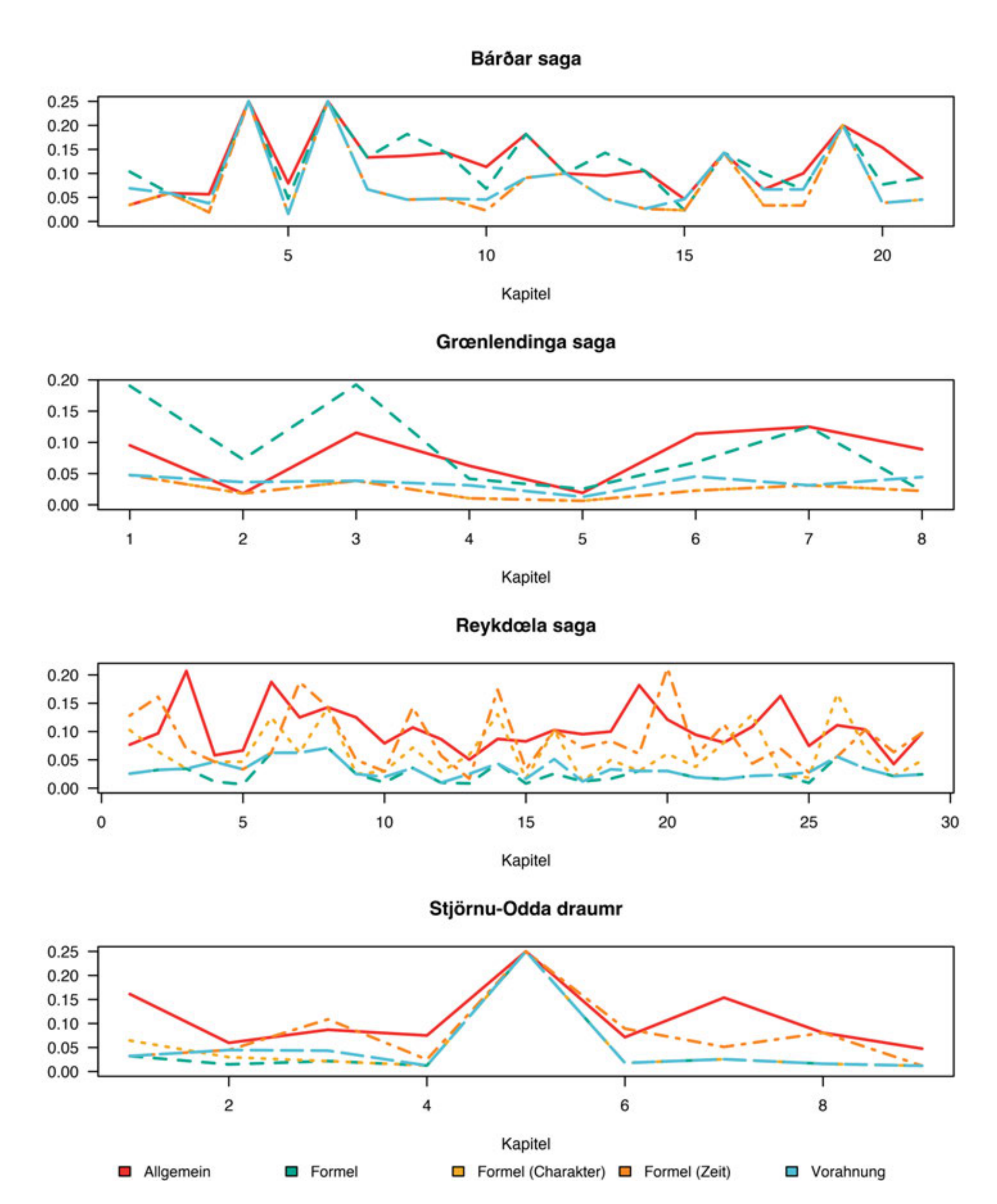


Abb. 3. Annotationsdichte je Kapitel. Visualisiert ist die Anzahl der Annotationen intratextueller Bezüge je Kapitel, normalisiert anhand der Kapitellänge (in *tokens*).

Gestaltung und Struktur, die in dieser symmetrischen Ausgeprägtheit für die längeren *Isländersagas* eher untypisch sind.

Anhand der obigen Grafiken lassen sich auch die inhaltlichen Schwerpunkte der jeweiligen Saga ablesen und nachvollziehen. Die ersten zwei großen Ausschläge der *Bárðar saga Snæfellsáss* in Kapitel drei und sechs repräsentieren zum ersten Bárðrs Ankunft in Island und seine Inbesitznahme von Land auf der Halbinsel Snæfellsnes (Kp. 3), zum zweiten wird der Zeitpunkt von Bárðrs Rückzug in die Berge nach dem dramatischen und schmerzvollen, jedoch nur vermeintlichen Verlust seiner Tochter Helga stark markiert (Kp. 6). Die Spitzen im letzten Drittel der Saga zeigen die Herausforderung des Wiedergängers Raknarr und im Zuge dessen den Aufbruch Gestrs, Bárðrs Sohn, um Raknarr aufzusuchen und zu bezwingen.

In der *Reykdœla saga* stehen die Spitzen der Annotationsdichte bei den Kapiteln sieben, zwölf und dreizehn und zwanzig ebenfalls für drei zentrale Ereignisse: Ein solches ist zum ersten das dubiose Verschwinden von Björn (Kp. 3), das sich letztlich aber als geschickt inszenierter Fluchtversuch entpuppt; zum zweiten der ‚Schafskopf-Zwischenfall' (Kp. 12–13), bei dem der Unruhestifter Vémundr einen Mann dazu anstiftet, Vémundrs Gegner Steingrímr schmählich mit einem angesengten Schafskopf zu schlagen; und zum dritten die Rückkehr des Mannes, der den allseits beliebten Anführer Áskell erschlug (Kp. 20). Alle drei Ereignisse prägen die Handlungen in der Saga, werden immer wieder zur Sprache gebracht und führen auch wiederholt zu neuen Verstrickungen.

Die hier für die *Bárðar saga Snæfellsáss* und *Reykdœla saga* skizzierten Interpretationen der obigen Grafiken weisen bereits darauf hin, dass mittels der quantitativen Analysen nicht nur bisherige qualitative und hermeneutische Auswertungen bestätigt werden können, sondern darüber hinaus eine Möglichkeit eröffnet wird, den Prozess des Erzählens und somit auch die Struktur der Sagas besser zu erfassen. Die systematischen Annotationen werfen somit in vielfältiger Weise neues Licht auf die altnordischen Texte: Zum einen ermöglichen Auswertungen wie in Abb. 3 (oben) einen (textübergreifenden) Überblick über die Annotationen. So verdeutlichen die Visualisierungen der Daten die Heterogenität der Textgestaltung sowohl innerhalb eines Genres – hier innerhalb der *Isländersagas* – als auch genreübergreifend, so die Annahme. Zum andern lässt sich auf Ebene der einzelnen Sagas die Verknüpfung von Erzählerkommentaren und dem Plot anhand der Ausschläge in den Grafiken nachvollziehen. In ihrer Funktion als Gestaltungsmittel begleiten die Erzählerkommentare die Höhe- und Wendepunkte und prägen somit die Handlungsstränge.

Die Auswertung der Grafiken zur Annotationsdichte lässt zwar die Strukturierung der Sagas durch die Erzählerkommentare erkennen, wirft aber weitere Fragen auf. So ist zum Beispiel noch zu ergründen, ob sich unterschiedlich stark markierte narrative Haupt- und Nebenstränge erkennen lassen. Im Gegenzug dazu ist zu überlegen, was die oszillierenden bzw. vergleichsweise flachen Grafiken der einzelnen Sagas über deren

Erzählweise aussagen: Handelt es sich dabei um eine weniger stark episodisch geprägte bzw. kontinuierliche Erzählweise? Aus welchen Gründen sich die Erzählstimme in manchen Passagen mit Kommentaren zurückhält, lässt sich bis jetzt letztlich jedoch nur mutmaßen. Inwiefern sind die Kommentare gegebenenfalls an den Inhalt, also etwa an Einzelepisoden, gekoppelt? Die Darstellung in Abb. 3 zeigt zwar die Annotationsdichte pro Kapitel auf, aber da die Dichte pro Kapitel als Erzähleinheit dargestellt ist, lässt sich daraus nicht ablesen, wo genau im entsprechenden Kapitel sich die Erzählerkommentare häufen. Ebenso ist zu fragen, welche Annotationskategorien und somit welche Art der Erzählerkommentare Schlüsselstellen begleiten und markieren. Wie Abb. 3 verdeutlicht, verlaufen die Linien der einzelnen Annotationskategorien meist unterschiedlich, und nur in seltenen Fällen kommt es zu einem vergleichsweise ‚orchestrierten' Verlauf wie im *Stjörnu-Odda draumr*. Es zeigt sich somit über die Sagas hinweg eine Varianz bei der Verteilung der Annotationen und somit der Erzählerkommentare, was aber nicht unterschiedlich gewertet werden sollte. Die Varianz verdeutlicht, dass die Erzählstimme je nach Saga individuelle Erzählstrategien verfolgt. Des Weiteren ist zu bedenken, dass Abb. 3 gegenwärtig ausschließlich die Annotationsdichte der intratextuellen Bezüge zeigt. Um ein umfassendes Bild der Annotationsverteilung zu erhalten, müssen auch die anderen Annotationskategorien berücksichtigt werden. Erst dann wird sich zeigen, ob die Schlüsselstellen in erster Linie mit intratextuellen Kommentaren versehen, oder ob diese mit anderen Arten der Erzählerkommentare gekoppelt sind. Zudem ist zu bedenken, dass die hier annotierten Erzählerkommentare zwar Rückschlüsse auf das gestalterische Vorgehen der Erzählstimme ermöglichen, nichtsdestotrotz sind nicht alle Kommentare gleichermaßen (selbst-)reflexiv hinsichtlich der ästhetischen Faktur der Texte. Erst durch die Auseinandersetzung mit den eben genannten Aspekten kann nachvollzogen werden, nach welchen Gesichtspunkten die Erzählstimme den Text prägt, wie sich die ästhetische Faktur sowohl einzelner Sagas als auch Saga-Gruppen gestaltet und inwiefern die Erzählstimme in den Kommentaren den Erzählvorgang reflektiert.

6. Fazit

Unser Ausgangspunkt war die provokante Frage, ob man Ästhetik ‚zählen' kann. Wir konnten zeigen, dass quantitative Methoden durchaus die Möglichkeit eröffnen, ästhetische Reflexionsfiguren auszudifferenzieren, in den Texten zu verorten und hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen genauer zu bestimmen. Die Analyse auf Grundlage der systematischen Annotation von *Isländersagas* im Hinblick auf die Erzählstimme konnte Textmerkmale aufzeigen, die zwar zuvor im Einzelfall erkannt, aber nicht im Hinblick auf einen oder mehrere Gesamttexte systematisch erfassbar waren. Das detailorientierte *close reading*, als Voraussetzung für die Annotation des Korpus, wurde somit in die quantitative Auswertung überführt und eröffnete Möglichkeiten des Vergleichs über Einzeltexte hinaus.

Die Methoden aus den Digital Humanities schaffen einerseits Evidenz für literaturwissenschaftliche Fragestellungen, in diesem Fall die Frage nach der Erzählstimme als ästhetische Reflexionsfigur und ihre zentrale Rolle in der ästhetischen Faktur der Sagas. Antworten darauf wurden bislang durch lineares *close reading* nur vermutet, und es konnten nur bedingt vergleichende und generalisierende Aussagen getroffen werden. Die quantitative Analyse stützt und ergänzt somit die qualitative Interpretation und fordert gleichzeitig im Zuge der Operationalisierung dazu auf, präziser zu formulieren, was anhand welcher Analysekategorien untersucht werden soll und wie diese Kategorien voneinander zu unterscheiden sind. Die Literaturwissenschaft wird somit in ihrer Art, Fragen an Texte heranzutragen, genauer, ohne dabei die konkrete Einzelstellenanalyse zu ersetzen. Es konnte gezeigt werden, dass quantitative Methoden Phänomene in Texten mithilfe von Visualisierungen aufzeigen können, deren textübergreifende Bedeutsamkeit bislang nicht erkannt worden ist. So impliziert die vorliegende Studie, dass die Distribution der Erzählerkommentare an den Handlungsverlauf der *Isländersagas* gekoppelt ist. Diese Verbindung bedarf aber noch eingehender Analyse, d.h. die Ergebnisse aus der quantitativen Analyse müssen in der weiteren Arbeit wieder in die genaue Textanalyse zurückgeführt werden.

Umgekehrt fordern komplexe literaturwissenschaftliche Fragestellungen, etwa im Hinblick auf die Ästhetik von Texten, die Digital Humanities und ihre quantitativen Methoden dazu heraus, ihr Methodenspektrum zu erweitern und über statistische Auswertungen hinaus die Interaktion von quantitativen und qualitativen Methoden abzubilden. Die Annotation ästhetischer Reflexionsfiguren hat sich hierbei als vielversprechendes Verfahren erwiesen, um genau eine solche Weiterentwicklung voranzutreiben. Quantitative und qualitative Ansätze in der Analyse ästhetischer Artefakte schließen einander nicht aus, sondern ergänzen sich vielmehr in produktiver Weise. In diesem Beitrag wurde eine manuelle Operationalisierungsstrategie verfolgt, und wie wir gezeigt haben, lassen sich damit interessante Ergebnisse erzielen: Der ungewohnte Blick auf das Korpus der *Isländersagas* fördert neue Forschungsergebnisse zu Tage.

Oben nur angedeutet haben wir Verfahren einer computergestützten Operationalisierung, zu denen wir nun einen Ausblick geben möchten, der die Übertragbarkeit der Methode nochmals verdeutlicht. Der wichtigste Unterschied zu einer auf manuelle Annotation abzielenden Operationalisierung besteht darin, dass Computerprogramme Texte auf eine andere Art wahrnehmen und insbesondere kein Sprachverständnis mitbringen, das auch nur entfernt an das von Menschen heranreicht. Eine auf Automatisierung abzielende Operationalisierung muss also viel ‚weiter unten' ansetzen und sich vor allem auch Redundanzen zunutze machen.

Bis in die 2000er Jahre hinein wurden regelbasierte Systeme für diese Art der Operationalisierung verwendet. Die Regeln wurden dabei von menschlichen Expertinnen und Experten für das jeweilige Phänomen geschrieben und dann in Computerprogrammen abgearbeitet. Es zeigte sich jedoch schon für linguistische Phänomene, dass die

Komplexität der Regelsysteme wuchs, ohne dass die Erkennungsrate in ähnlicher Weise gesteigert werden konnte. Dies führte dazu, dass inzwischen hauptsächlich Systeme verwendet werden, die auf maschinellen Lernverfahren basieren. Dabei werden den Computerprogrammen nicht mehr Regeln, sondern nur noch Daten vorgegeben, aus denen ein Algorithmus[50] dann selbständig ‚Regeln' lernt. Die dabei entstehenden ‚Regeln' werden als Modell bezeichnet[51] und sind nicht vergleichbar mit menschlich erzeugten Regeln, da sie ein eigenes Vokabular verwenden, das für Menschen meist nicht transparent ist. Je nach Einsatzzweck ist dies ein ernstzunehmendes Hindernis.

Mit den hier vorgestellten Annotationen besteht nun auch die Möglichkeit, ein maschinelles Lernverfahren für die Erkennung von Erzählerkommentaren zu trainieren und zu erproben. Damit können – bei einer hinreichenden Erkennungsrate – weitere Sagas automatisch annotiert werden. Auch wenn nicht mit perfekten Ergebnissen zu rechnen ist, ist eine manuelle Nachkorrektur ggf. deutlich schneller als eine rein manuelle Annotation.

Wenn man die Ästhetik, d.h. ästhetische Phänomene, zu ‚zählen' beginnt, sind also differenzierte und zuweilen überraschende Ergebnisse zu erwarten – und dabei stehen wir mit dieser Methode erst am Anfang. Nächste Schritte zielen auf die Korpuserweiterung und Auswertung der Ergebnisse im Vergleich über ein größeres Textkorpus hinweg, ebenso wie absehbar auch auf die Verfeinerung von Annotations-Tools und die automatische Annotation. Und damit geht auch das ‚Zählen der Ästhetik' weiter.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bárðar saga Snæfellsáss = Bárðar saga Snæfellsáss, in: Þorhallur Vilmundarson / Bjarni Vilhjálmsson (Hgg.): Harðar Saga u.a., Reykjavík 1991 (Íslenzk fornrit 13), S. 99–172.

Egils saga Skalla-Grímssonar = Egils saga Skalla-Grímssonar, hg. von Sigurður Nordal, Reykjavík 1933 (Íslenzk fornrit 2).

Eiríks saga rauða = Eiríks saga rauða, in: Einar Ólafur Sveinsson / Matthias Þórðarson (Hgg.): Eyrbyggja Saga. Grænlendinga sögur, Reykjavík 1935 (Íslenzk fornrit 4), S. 193–237.

50 Ein ‚Algorithmus' ist eine eindeutige Handlungsvorschrift zur Erreichung eines Zieles. Algorithmen sind Abstrakta, die z.B. in Computerprogrammen umgesetzt werden können, aber nicht müssen. Das Verfahren zur schriftlichen Division zweier ganzer Zahlen, das in Grundschulen unterrichtet wird, ist ein Beispiel für einen Algorithmus.

51 Das Begriffspaar ‚Modell' und ‚Modellierung' wird in den Digital Humanities in einer Vielzahl an Bedeutungen verwendet. Siehe für eine Übersicht auch Kuhn 2020, S. 12–14.

Grænlendinga saga = Grænlendinga saga, in: Einar Ólafur Sveinsson / Matthías Þórðarson (Hgg.): Eyrbyggja Saga. Grænlendinga sögur, Reykjavík 1935 (Íslenzk fornrit 4), S. 239–269.
Hrafnkels saga Freysgoða = Hrafnkels saga Freysgoða, in: Jón Jóhannesson (Hg.): Austfirðinga sǫgur, Reykjavík 1950 (Íslenzk fornrit 11), S. 95–133.
Laxdœla saga = Laxdœla saga, hg. von Einar Ólafur Sveinsson, Reykjavík 1934 (Íslenzk fornrit 5).
Reykdæla saga = Reykdæla saga, in: Björn Sigfússon (Hg.): Ljósvetninga Saga. Reykdæla saga ok Víga-Skútu u.a., Reykjavík 1940 (Íslenzk fornrit 10), S. 149–243.
Sigurðar saga fóts = Sigurðar saga fóts (The Saga of Sigurðr Foot). A Translation, hg. von Alaric Hall / Haukur Þorgeirsson / Patrick Beverley, in: Mirator 11.1 (2010), S. 56–91.
Stjörnu-Odda draumr = Stjörnu-Odda draumr, in: Þorhallur Vilmundarson / Bjarni Vilhjálmsson (Hgg.): Harðar Saga u.a., Reykjavík 1991 (Íslenzk fornrit 13), S. 457–481.

Sekundärliteratur

Andersson 1966 = Andersson, Theodore Murdock: The Textual Evidence for an Oral Family Saga, in: Arkiv för Nordisk Filologi 81 (1966), S. 1–23.
Ármann Jakobsson 2013 = Ármann Jakobsson: The Life and Death of the Medieval Icelandic Short Story, in: The Journal of English and Germanic Philology 112.3 (2013), S. 257–291.
Bauer / Zirker 2019 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Autorschaft und Mitschöpfung in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit. Von George Herbert bis William Shakespeare, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 88), S. 419–444.
Clover 1982 = Clover, Carol Jeanne: The Medieval Saga, Ithaca, NY / London 1982.
Gius / Reiter / Willand 2019 = Gius, Evelyn / Reiter, Nils / Willand, Marcus: A Shared Task for the Digital Humanities Chapter 2. Evaluating Annotation Guidelines, in: Journal of Cultural Analytics 2.1, 4. November 2019 [zuerst veröffentlicht 11. Mai 2019], DOI: 10.22148/16.049.
Heinrichs 1976 = Heinrichs, Anne: ‚Intertexture' and its Functions in Early Written Sagas. A Stylistic Observation of Heiðarvíga saga, Reykdæla saga and the Legendary Ólafssaga, in: Scandinavian Studies 48.2 (1976), S. 127–145.
Kuhn 2020 = Kuhn, Jonas: Einleitung, in: Nils Reiter / Axel Pichler / Jonas Kuhn (Hgg.): Reflektierte algorithmische Textanalyse. Interdisziplinäre(s) Arbeiten in der CRETA-Werkstatt, Berlin / Boston 2020, S. 9–40.
Meister 1995 = Meister, Jan Christoph: Consensus ex Machina? Consensus qua Machina!, in: Literary and Linguistic Computing 10.4 (1995), S. 263–270.
Moretti 2013 = Moretti, Franco: „Operationalizing". Or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory, Stanford 2013 (Pamphlets of the Stanford Literary Lab 6).
Pagel et al. 2020 = Pagel, Janis / Reiter, Nils / Rösiger, Ina / Schulz, Sarah: Annotation als flexibel einsetzbare Methode, in: Nils Reiter / Axel Pichler / Jonas Kuhn (Hgg.): Reflektierte algorithmische Textanalyse. Interdisziplinäre(s) Arbeiten in der CRETA-Werkstatt, Berlin / Boston 2020, S. 125–141.
Pichler / Reiter 2020 = Pichler, Axel / Reiter, Nils: Reflektierte Textanalyse, in: Nils Reiter / Axel Pichler / Jonas Kuhn (Hgg.): Reflektierte algorithmische Textanalyse. Interdisziplinäre(s) Arbeiten in der CRETA-Werkstatt, Berlin / Boston 2020, S. 43–59.
Ranković 2007 = Ranković, Slavica: Who is Speaking in Traditional Texts? On the Distributed Author of the Sagas of Icelanders and Serbian Epic Poetry, in: New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation 38.2 (2007), S. 293–307.

Ranković / Ranković 2012 = Ranković, Slavica / Ranković, Miloš: The Talent of the Distributed Author, in: Slavica Ranković / Ingvil Brügger Budal / Aidan Conti / Leidulf Melve / Else Mundal (Hgg.): Modes of Authorship in the Middle Ages, Toronto 2012 (Papers in Mediaeval Studies 22), S. 52–75.

Reiter 2020 = Reiter, Nils: Anleitung zur Erstellung von Annotationsrichtlinien, in: Nils Reiter / Axel Pichler / Jonas Kuhn (Hgg.): Reflektierte algorithmische Textanalyse. Interdisziplinäre(s) Arbeiten in der CRETA-Werkstatt, Berlin / Boston 2020, S. 193–201.

Reiter / Pichler / Kuhn 2020 = Reiter, Nils / Pichler, Axel / Kuhn, Jonas (Hgg.): Reflektierte algorithmische Textanalyse. Interdisziplinäre(s) Arbeiten in der CRETA-Werkstatt, Berlin / Boston 2020.

Rowe 2017 = Rowe, Elizabeth Ashman: The Long and the Short of It, in: Ármann Jakobsson / Sverrir Jakobsson (Hgg.): The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas, New York 2017, S. 151–163.

Schach 1970 = Schach, Paul: Some Forms of Writer Intrusion in the ‚Íslendingasögur', in: Scandinavian Studies 42.2 (1970), S. 128–156.

Weitin / Gilli / Kunkel 2016 = Weitin, Thomas / Gilli, Thomas / Kunkel, Nico: Auslegen und Ausrechnen. Zum Verhältnis hermeneutischer und quantitativer Verfahren in den Literaturwissenschaften, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 46 (2016), S. 103–115.

Willand / Gius / Reiter 2019 = Willand, Marcus / Gius, Evelyn / Reiter, Nils: A Shared Task for the Digital Humanities Chapter 3. Description of Submitted Guidelines and Final Evaluation Results, in: Journal of Cultural Analytics 2.1, 4. November 2019 [zuerst veröffentlicht 11. Mai 2019], DOI: 10.22148/16.050.

Zernack 2017 = Zernack, Julia: Artistic Reception, in: Ármann Jakobsson / Sverrir Jakobsson (Hgg.): The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas, London / New York 2017, S. 327–343.

Barbara Schellewald

Die Adressierung der Betrachter

Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts in Byzanz

Abstract

This chapter discusses aspects of addressing the viewer in twelfth- and early thirteenth-century wall paintings decorating sacred spaces in Byzantium. We look at reception processes, as well as questions of production, appreciating planning and execution of the paintings as constitutive elements for their reception history. This also concerns the specific architectural conditions, which include spatial separations. Regarding the practice of image design, written and visual sources, such as pattern books, are revealing for studying the relationship between design process and reception history. „Corrections" (*pentimenti*) during the execution of the wall paintings support the argument that the paintings were designed specifically for each space and adapted to its peculiarities. This attests to space-related concepts which clearly considering the subsequent reception of the images by the viewers.

Image formats and the resulting proximity to or distance from the viewer are also taken into account. The pictures are not subject to a static understanding, but are individualised within varving respective framework. Ultimately, they are to be understood as products of a complex process of invention. The conditions of reception inherent to the respective image medium clearly gain relevance in the work process. Attention is also paid to the concrete conditions of the perception process, addressing aspects such as carefully planned light choreography. The sophisticated use of lamps, lanterns and other lighting devices with oil and candles is specifically negotiated in the *typika*. Last but not least, liturgical performance and an understanding of time conditioned by the liturgical year are among the phenomena that intensify visual reception. Generally, this essay aims to look at the concrete and sensory conception of the images and their rhetoric, as oriented towards the viewer.

Keywords

Byzantium, Wall-painting, Planning processes, Perception of images, Theory of Images, Rhetoric of images, Liturgy, Lightchoreography

1. Auftakt: Die Panteleimonkirche in Nerezi

Im Zentrum dieses Textes stehen Überlegungen zur Adressierung der Betrachter im 12. und frühen 13. Jahrhundert innerhalb der Wandmalerei in byzantinischen Sakralräumen. Planungs- und Ausführungsprozesse im Hinblick auf den Bildträger, d.h. die spezifischen architektonischen Bedingungen, sollen dabei ebenso eine Rolle spielen wie die Frage nach den Bildformaten und der gewählten Nähe bzw. Distanz zum Betrachter. Die den Wahrnehmungsprozess konstituierenden Faktoren wie die Lichtchoreographie und

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-009

das durch die liturgische Performanz bzw. das liturgische Jahr bedingte Zeitverständnis gehören ebenso dazu wie die konkrete Konzeption der Bilder und ihre Rhetorik.[1]

Damit versucht der Beitrag, die autologische und die heterologische Dimension von Artefakten, wie der SFB 1391 dies vorschlägt, in enger Verbindung zu sehen und hieraus seine Deutung zu entwickeln. Vor allem wird vorgeschlagen, in das praxeologische Modell, das diese Verbindung als dynamischen Austauschprozess fasst, verstärkt die Perspektive des Betrachters bzw. Rezipienten einzubeziehen. Diese konzeptionelle Erweiterung möchte der Beitrag im Folgenden plausibilisieren.

Zwei Phänomene, die zumindest partiell in einer direkten Abhängigkeit voneinander stehen, sind dabei als Bedingung vorauszuschicken:[2] visuelle Modifikationen in dem vom Laienpublikum abgeschrankten, in Teilen zumindest nicht sicht- oder einsehbaren Bema (Chorraum) einerseits, und andererseits die im Naos partiell zu verifizierenden Tendenzen, Betrachter in veränderter Form zu adressieren, indem Bildkonstellationen, Narrationsstrategien wie auch letztlich alternative Bildmodelle eingesetzt werden. (Räumliche) Separierungsprozesse dieser Art vollziehen sich allmählich. Der akustische Ausschluss etwa setzt gegen Ende des 8. Jahrhunderts mit den Stillgebeten ein. Im Laufe des 11. Jahrhunderts wird es vor allem im monastischen Kontext Usus, die Vorhänge zwischen den Interkolumnien der Ikonostase während des eucharistischen Hochgebets zu schließen, um den ‚unreinen' Blick auf die Eucharistie zu verhindern.[3] Als Kompensation für diesen Entzug von Sichtbarkeit werden auch Ikonen ins Spiel gebracht.

1 Es werden entsprechend der Komplexität der Thematik hier allenfalls Schlaglichter möglich sein.

2 Neben der Panteleimonkirche in Nerezi von 1164 werden eine kleine Anzahl früherer bzw. späterer Beispiele einbezogen. Generelle Aussagen sollen hier keineswegs getroffen werden. Für den ersten Teil zu Nerezi beziehe ich mich teilweise auf Schellewald 2005 u. Schellewald 2008b. Zur grundlegenden Separierung Gerstel 1999.

3 Taft 2006; Wybrew 1990, S. 134 zitiert aus einem Brief des Mönches Niketas Stethatos aus dem Studios-Kloster in Konstantinopel (Ende 11. Jahrhundert); vgl. Stéthatos, lettre no. VIII, S. 280–291. Die Passage lautet in der Übersetzung von Darrouzès (S. 283): „[...] comment peut-il être tout à fait permis aux laïques d'approcher de l'autel lorsque les mystères divins s'accomplissent, bien plus, d'y porter un regard non sanctifié et d'avoir une telle liberté pour contempler les redoutables et divins mystères et ce qu'on y accomplit?" (‚[...] wie kann es überhaupt den Laien erlaubt werden, sich dem Altar zu nähern, wenn die göttlichen Mysterien vollzogen werden, und mehr noch: überhaupt einen unreinen Blick darauf zu werfen und eine solche Freiheit zu erhalten, die Ehrfurcht gebietenden, göttlichen Mysterien zu betrachten und das, was man dort vollzieht.') Auf S. 285 wird diese Aussage noch ergänzt: „La place des laïques, sache-le, dans l'assemblée des fidèles, lorsque s'accomplit l'anaphore sacrée, est loin de l'autel divin. L'intérieur du sanctuaire est réservé aux prêtres, aux diacres et aux sous-diacres; [...] derrière eux et leur estrade, l'espace est aux laïques [...]." (‚Wisse: Der Platz der Laien in der Versammlung der Gläubigen, wenn die heilige Anaphora vollzogen wird, ist weit entfernt vom göttlichen Altar. Das Innere des Sanktuariums ist den Priestern, den Diakonen und Subdiakonen vorbehalten [...] hinter ihnen und ihrem Raum, ist der Platz für die Laien.'; grch. Text S. 282 u. 284). Gerstel 1994, S. 203, Anm. 26, zitiert ebenfalls auf Passagen aus diesem Brief.

Während der Liturgie wird bei dem Kleinen und Großen Einzug eine über den Klerus geführte Kommunikation zwischen beiden Raumeinheiten hergestellt.[4] In beiden Ritualen verlässt der Priester das Sanktuarium und betritt den Naos. Die Gaben werden im nördlichen Seitenraum des Bemas (Prothesis) vorbereitet. Beim Großen Einzug nimmt der Priester die Gaben, betritt den Naos und zieht sodann durch die zentrale Tür der Ikonostase in das Bema. Den Ausgangspunkt bildet die auf 1164 datierte Kreuzkuppelkirche von Nerezi, die dem Hl. Panteleimon geweiht ist (Abb. 1).[5]

Im Bema ist ein in der Ausmalung zu verifizierender ‚liturgischer Realismus' in Form von acht zelebrierenden Bischöfen, die in Dreiviertelansicht wiedergegeben sind, signifikant. Alle sind in zeremoniale Gewänder eingekleidet.[6] Den von ihnen in den Händen vorgeführten Pergamentrollen sind Auszüge aus liturgischen Texten eingeschrieben (Abb. 2).[7]

Wie in Nerezi sind auch an anderen Stellen Architektur und Ausmalung nicht in einem gemeinsamen Planungsprozess entwickelt worden (s. u., S. 322); dies scheint auch im Bema gewisse Kompromisse bei der Ausmalung notwendig gemacht zu haben. Die Zone mit den Bischöfen ist mit der Höhe der Ikonostase und dem oberen Epistyl in Kohärenz gebracht, wodurch die Bildzone im Hinblick auf den Klerus visuell als privilegiert markiert ist. Die seitlichen Wände sind jedoch durch Rücksprünge gekennzeichnet, so dass den einzelnen Bischöfen unterschiedlich große Bildflächen zur Verfügung stehen; zugleich unterliegen diese in ihrer räumlichen Präsenz einer gewissen Staffelung, zumal der zweite Bischof von Westen auf dem Wandstück, das zum Durchgang zum südlichen Parabema führt, situiert ist. In der vorausgehenden Tradition, etwa in der Sophienkirche in Ohrid im 3. Viertel des 11. Jahrhunderts, waren die Bischöfe frontal und damit auch mit ihrem Blick auf die Betrachter ausgerichtet. In Nerezi sind sie durch ihre nach Osten ausgerichtete Bewegung in Dreiviertelansicht gezeigt. Ihr Kopf ist so angelegt, dass wir ihre Gesichter nahezu vollständig wahrnehmen, der Blick scheint jedoch eindeutig nach innen bzw. auf den Text gerichtet, den sie mit sich führen. Mit dem Raum nehmen sie keinen Kontakt auf, wodurch nicht allein eine zu den Liturgen am Altar hergestellte Spiegelsituation verstärkt wird, sondern mittels ihrer Texte Zeit-Räume in einem direkten Sinn eröffnet werden, die jenseits einer aktiven Performanz am Altar Liturgie andauernd und dementsprechend zeitlich unbegrenzt anzeigen.

4 Vgl. zur Liturgie Schulz 2000; einen Abriss zur Entwicklung bietet Taft 1994.

5 Sinkević 2000; Schellewald 2005 u. Schellewald 2008a.

6 Zur Identifizierung der variierenden Gewänder vgl. Walter 1982, S. 9–26; Gerstel 1999, S. 25–32; Sinkević 2000, S. 35 f.

7 Ab wann diese Art, die Bischöfe zu präsentieren, eingeführt wird, ist nicht gänzlich geklärt (s. u., S. 317 f.).

Abb. 1. Nerezi, Panteleimonkirche, 1164, Blick von Westen in den östlichen Teil des Naos und in das Bema.



Abb. 2. Nerezi, Panteleimonkirche, 1164, Bema, Apsis, Johannes Chrysostomos u. Basileios als Liturgen.

Es sind aber vor allem die in den Rollen aufgeschriebenen Texte, die den realen performativen Kontext sinnfällig machen. Die vom Maler gewählte Schriftgröße ist auf Lesbarkeit angelegt.

Die Art dieses Textträgers stimmt mit den real im Ritual verwandten liturgischen Rollen überein.[8] Das Zentrum der Apsis nehmen die beiden östlichen Kirchenväter Johannes Chrysostomos und Basileios ein, beide Verfasser grundlegender Liturgieformulare. Die Rolle von Basileios trägt den Text, den der Priester während des Gesangs des Cherubikons als Stillgebet spricht.[9] Der Text bei Chrysostomos zeigt das Gebet der Proskomidie.[10] Hinter Basileios ist Athanasius platziert mit dem Anfang des Gebets zum Kleinen Einzug (Abb. 3).[11]

Ihm folgt in dem Durchgang zum südlich angeschlossenen Bemanebenraum (Diakonikon) Gregor von Nyssa mit dem Gebet der 1. Antiphon der Basileiosliturgie.[12] Der letzte Bischof auf dieser Seite ist Nikolaos, dessen Rolle das Gebet der 2. Antiphon nach der Basileiosliturgie enthält.[13] Im Norden führt Chrysostomos die Reihe der Bischöfe mit dem Gebet der Proskomidie an.[14] Der nächste Bischof in der Reihe ist Gregor (Johannes)

8 Gerstel 1999, S. 32–34. Sie hat sowohl den Bestand und den Funktionsrahmen dieser Rollen in den Blick genommen wie sie auch auf den Funktionsmechanismus der Rolle in dem späteren 1191 gemalten Beispiel aus der Georgskirche in Kurbinovo hinweist. Bezug genommen wird auf die liturgischen Rollen, von denen etliche Exemplare überliefert sind. Vgl. dazu Gerstel 1994 mit weiterführender Literatur. So wichtig diese Beobachtung ist, so bleibt doch darauf hinzuweisen, dass Rollen per se eine derartige Form aufzeigen und nicht generell mit dem Label liturgische Rolle belegt werden können. Allein der Blick in das Parekklesion des Chrysostomos-Klosters in Koutsovendis und dort auf die Prophetenfiguren mit den Rollen (s. u., S. 338) zeigt dies sehr deutlich. Die beschriftete Pergamentrolle ist in ihrer Funktion nicht eindeutig festgelegt.

9 „Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡ(δοναῖς)“ (Babić 1968, S. 375); Liturgies, S. 318,4–7. Die Inschriften sind teilweise gekürzt (hier durch den Klammertext ergänzt). Als Cherubikon wird der Hymnos bezeichnet, der beim Transport der Gaben beim Großen Einzug der Liturgie gesungen wird.

10 Die Proskomidie ist der erste Teil der Liturgie, bei dem u. a. die Gaben vorbereitet werden. Die bei Babić 1968, S. 375 f. identifizierten Texte aller acht Bischöfe indizieren, dass der gesamte liturgische Ritus durch die Texte zumindest im Ausschnitt vertreten sein soll. Die Texte sind gleichsam der Idee verhaftet, Abbild und Realität in eine größtmögliche Kohärenz zu bringen. Grundsätzlich divergieren die den Bischöfen beigefügten Texte von Monument zu Monument. Vgl. Babić / Walter 1976, S. 269–280.

11 „Δέσποτα Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς ἡμῶν ὁ καταστήσ(ας) ἐν οὐ(ρα)νοῖς τάγματα, καὶ στρατιὰς“. (Babić 1968, S. 375; Liturgies, S. 312,15–17, gesamter Text 15–24).

12 „Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς ἡμῶν, οὗ τὸ κράτος ἀνείκαστον, καὶ ἡ δόξα ἀκατάληπτος, οὗ τὸ ἔλεος ἀμέτρητον.“ (Babić 1968, S. 375; Liturgies, S. 310,16–19).

13 „Κ(ύρι)ε, ὁ θ(εό)ς ἡμῶν, σῶσον τὸν λαόν σου καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου“. (Babić 1968, S. 375; Liturgies, S. 343,16–18).

14 „Ὁ Θ(εὸ)ς, ὁ θ(εὸ)ς ἡμῶν, ὁ τῶν οὐ(ρά)νιον ἄρτον τὴν τροφὴν τοῦ παντὸς κόσμου τὸν Κ(ὺριο)ν ἡμῶν“ (Babić 1968, S. 375; Liturgies, S. 309,8–11). Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass die Rolle von Chrysostomos nicht seine eigenen Worte trägt, sondern diejenigen der Basileios-Liturgie.



Abb. 3. Nerezi, Panteleimonkirche, 1164, Bema, Bischof Athanasios.

der Theologe mit der Passage aus einem Stillgebet, das der Priester spricht, nachdem er die Oblaten auf den Altar gelegt hat.[15] Epiphanios von Zyperns Rolle trägt den Anfang des Trisagions-Gebet.[16] Der letzte Bischof auf dieser Seite, Gregor der Thaumaturge, wartet mit den Worten des Gebets für die Katechumenen vor der Anaphora nach dem hl. Johannes auf.[17] Die Bischöfe sind ausgerichtet auf die in der Achse des Altars gemalte Hetoimasie, den für den Christus des Secundus Adventus bereiteten Thron, über dem die Taube des Heiligen Geistes platziert ist. Die Passionsinstrumente sind ebenso klar erkennbar. Die Texte ihrer Rollen sind offenbar gezielt nicht auf einen kontinuierlichen Ablauf angelegt, sondern rekurrieren auf einzelne Momente des liturgischen Geschehens, die in ihrer Gesamtheit den Zeitraum vom Beginn des liturgischen Geschehens mit der Proskomidie bis zum Ende umspannen. Dank ihrer Texte sind die Bischöfe der Vergangenheit in das gegenwärtige Handeln integriert. Der Moment, in dem am realen Altar die liturgische Rolle zur Hand genommen wird, ist derjenige, an dem der Rollentext zur Sprache kommt. Im Kern entsteht so ein Kommunikationsraum zwischen Bild und Akteuren, welcher auf einem ihnen gemeinsamen Text gründet. Liturgie ist auf aktive Handlung angelegt, im Bild gespiegelt gewinnt sie jedoch eine überzeitliche Präsenz, die in dem Bild der Hetoimasia ihren eigentlichen Zielpunkt – die Endzeit – visuell angezeigt findet.[18] Dem Perpetuieren liturgischer Handlung wird Ausdruck gegeben. Der vor dem Altar agierende Priester bringt wie die Bischöfe der Trinität das Opfer dar. Kreuz- und Angelpunkt ist somit das zentrale Bild, in dem sich reale und visuell fingierte Handlung schneiden und alle Zeitebenen konvergieren. Die historischen Bischöfe avancieren gleichsam zu Konliturgen. Die vergleichsweise begrenzten Dimensionen des Raumes einerseits, das durch den Auftraggeber bedingte Anspruchsniveau andererseits mögen diese visuelle Konzeption produziert haben, da durch diese Ankoppelung dem liturgischen Ritual Nachdruck verliehen wird.

In den Verlautbarungen des Konzils von 787, in dem nach der ersten Phase der ikonoklastischen Auseinandersetzung grundsätzliche Aussagen zum Bild getroffen werden, heißt es:

15 Babić 1968, S. 376 identifiziert ihn als Gregor d. Th.; Sinkević hat dies korrigiert als Johannes d. T. (2000, S. 36, Anm. 55 u. Abb.): „Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς ὁ πα(ν)τοκράτορ ὁ μόνο(ς) ἅγιος ὁ δεχόμενος θυσίαν αἰνέσεως“, (Chrysostomos-Liturgie), (Babić 1968, S. 376; Liturgies, S. 319,6–8 Zitat, Gebet 6–17).

16 „Ὁ Θ(εὸ)ς ὁ ἅγιος, ὁ ἐν ἁγίος ἀναπαυόμενος“ (Basileios-Liturgie), (Babić 1968, S. 376; Liturgies, S. 313,4–5).

17 „Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς ἡμῶν, ὁ ἐν ὑψηλοῖς κατοικῶν καὶ τά ταπεινὰ ἐφορῶν, ὁ τὴν σ(ωτη)ρίαν“ (Babić 1968, S. 376; Liturgies, S. 315,12–14 Zitat, das gesamte Gebet 12–18).

18 Unterstrichen wird diese Deutung durch den Liturgiekommentar des Patriarchen Germanos, der davon spricht, dass das Sanktuarium insgesamt die Funktion eines Thrones Christi innehat, den dieser bis zum Jüngsten Gericht okkupiert. Vgl. Gerstel 1999, S. 38f.

> […] der Vortrag der Lesung unterbleibt zeitweise in den heiligen Tempeln; aber die bildliche Darstellung erzählt uns, weil sie darin unterrichtet ist, abends, morgens und mittags, und verkündet uns die Wahrheit des Dargestellten.[19]

Das hier realisierte Bildkonzept geht gleichsam einen Schritt darüber hinaus, indem das Bild als Markierung einer dauerhaften Liturgie dient. Zugleich haftet den Bischöfen in der Summe ein Bewegungsmuster an, das die realen Priester während der Liturgie vollziehen: es entspricht der Vorbereitung innerhalb der Prothesis wie auch ihrer Bewegung während der beiden Einzüge. Der Begriff des Spiegelns trifft daher nicht in Gänze das Leistungspotential dieser Bildlösung. Der Auswahl ist zugleich ein Moment von Sichtbarkeit gegenüber den im Naos Stehenden inhärent, wenn die Texte sich auf den Vorgang der Einzüge in bzw. durch den Naos beziehen. Das Wissen um die Liturgie, insbesondere die eucharistische Praxis, bleibt freilich im Verborgenen.

Den Gläubigen wird der Blick auf den Vollzug des liturgischen Geschehens nicht gewährt. Dem Klerus wird seine privilegierte Position offenkundig, zugleich erfährt er eine Form der Selbstvergewisserung. Virulent wird damit die Frage nach potentiellen Kompensationsformen für den Naos.[20]

Bevor wir uns Partien von dessen Ausmalung zuwenden, sei ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte zu Nerezi gewährt. Denn dass es ein offensichtliches Bewusstsein über eine differenzierte Adressierung der Betrachter gibt, unterstreichen zwei Monumente, die zur (indirekten) Vorgeschichte der Panteleimonkirche zählen: die Kirche in Veljusa, um 1080 datiert, und das Parekklesion des Chrysostomosklosters in Koutsovendis auf Zypern, dessen Ausmalung in die Zeit um 1100 gehören dürfte.[21] Auch wenn der Über-

19 Mansi XIII, 361 A: „Ἡ γὰρ ἀνάγνωσις ἔσθ’ὅτε καὶ ἐλλείπει ᾄδεσθαι ἐν τοῖς σεπτοῖς ναοῖς. ἡ δὲ εἰκονικὴ ἀνατύπωσις ἑσπέρας καὶ πρωΐ καὶ μεσημβρίας, ὡς ἐν αὐτοῖς καθιδρυμένη, διηγεῖται ἡμῖν καὶ ἀγγέλλει τὴν τῶν πραγματευθέντων ἀλήθειαν.“ Lange (1969, S. 166) hat aus eben dieser Passage die Schlussfolgerung gezogen, dass es sich bei der dem Bild zuerkannten Wirksamkeit um den Übergang in den Bereich der persönlichen Frömmigkeit des Einzelnen handelt, um eine Art Überführung des in der Liturgie Verkündeten in die Frömmigkeit des Tagesablaufs. Diese Trennung dürfte so nicht existieren, zumal aus verschiedensten Perspektiven von einer Liturgisierung der Bilder zu sprechen ist.

20 Der *chartophylax* der Hagia Sophia in Konstantinopel Niketas spricht ebenfalls davon, dass die Priester an anderen Orten in diesem Moment nicht von den Laien gesehen werden können (Taft 2006, S. 46).

21 In Veljusa sind es allein zwei Bischöfe, die so angelegt sind, ihnen folgen frontal ausgerichtete Personen. Babić (1968, S. 382) hat noch überlegt, ob die Malerei nicht später als das in der Inschrift angeführte Datum anzusetzen sei, so dass die Konzeption stärker an die theologischen Diskussionen über das Mysterium der Eucharistie heranreichen. Die Frühdatierung ist inzwischen jedoch akzeptiert. Damit ist aber auch klar, dass Diskussionen und Bildkonzepte nicht immer in der Schärfe zusammengeschlossen werden können. Die Malerei in Koutsovendis bestätigt diese Einschätzung: Mango 1990, bes. Abb. 1a, 1b u. S. 77; Papacostas / Mango / Grünbart 2007; Parani

lieferungszustand nicht optimal ist, lässt sich erkennen, dass es neben ganzfigurigen konzelebrierenden Bischöfen solche gibt, die in Medaillons gefasst sind. Im Westen des Parekklesions in Koutsvendi sind weitere Bischöfe gemalt, die jedoch dem anderen Bildort (Funktionsraum) gemäß nicht in liturgische Gewänder gekleidet sind!

Der kurze Blick in spätere Ausmalungen bezeugt die auf den jeweiligen Ort bezogene Programmkonzeption. Während in Nerezi die Vorstellung der Opfergabe an die Trinität akzentuiert ist, wird in der Georgskirche von Kurbinovo, nur wenige Jahre später, 1191, der sakramentale Realismus deutlicher präpariert, indem anstelle der Hetoimasia ein nur mit einem Tuch bekleideter Christuskörper auf einen gemalten Altar positioniert ist.[22] Über dem Körper Christi sind liturgische Gerätschaften angeordnet: eine Patene, von einem *asteriskos*[23] überfangen. Das Opferbrot ist hingegen in der Mitte der Patene gezeigt. Über die Mitte von Christus ist ein liturgisches Tuch gebreitet. Der Hiatus zwischen dem Brot der Eucharistie und dem Christusleib wird visuell geschlossen.

Konnte der Klerus sich gleichsam in den Bildern des liturgischen Raumes grundlegende Themen dauerhaft vergegenwärtigen, so wurden jenseits der Abschrankung, der Ikonostase, ähnliche Inhalte mittels anders gelagerter rhetorischer Mittel dargeboten. In Nerezi wird eine originäre, komplexe, aber dennoch narrativ sehr eindrückliche Konzeption entwickelt, für die abermals liturgische Texte konstitutiv sind.[24]

Der Naos wird auf den ersten Blick von zwei sich auf der Südwand des südlichen und der Nordwand des nördlichen Kreuzarms gegenüberliegenden Bildern dominiert: die Darstellung im Tempel und die Beweinung Christi (Abb. 4–6).

2018. Mango rekonstruiert ebenfalls mindestens acht Bischöfe (S. 75). Eine Identität mit der Konzeption in Nerezi kann aber in keinem Fall bestanden haben, insofern als die Apsiskonche durch drei größere Fenster dominiert ist. Der Zielpunkt der Bischöfe kann nicht erschlossen werden. Die Rekonstruktion ist auch insofern schwierig, als Mango für den einen Bischof eine Identifizierung als Basileios vorschlägt. Diese Benennung findet sich auch bei Stylianou 1985, S. 458. Alternativ denkt Mango an Gregor von Nyssa. Würde der erste Vorschlag akzeptiert, so dürfte man mutmaßen, dass originär nicht acht Bischöfe vorhanden waren, da Basileios zumeist im Zentrum des Zuges agiert. Die Datierung der Malerei in die Zeit um 1100 wird auch in der jüngeren Forschung akzeptiert.

22 Vgl. Gerstel 1999, S. 37 f., 40–44. Während in Kurbinovo der Körper Christi ohne Stigmata ist, wird in der etwa um 1300 ausgemalten Johannes Chrysostomos-Kirche in Geraki ein Christusbild figuriert, das nicht nur alle Zeichen der Passion am Körper trägt, sondern aus dessen Seitenwunde sich überdies ein Blut- und ein Wasserstrahl in einen Kelch ergießt. Die Darstellung zeigt deutliche Analogien zum Christusbild, wie es im Westen in der Gregorsmesse erscheint.

23 Bei diesem handelt es sich um einen Halter, bei dem zwei Metallbügel über Kreuz gelegt sind. Darüber wird ein Tuch gelegt. Der *asteriskos* verhindert so eine direkte Berührung zwischen Tuch und Sakrament.

24 Vgl. Schellewald 2005 u. Schellewald 2008a. Der Rekurs auf die einzelnen Texte ist dort aus verschiedenen Quellen zusammengeführt und soll hier nicht wiederholt werden.



Abb. 4. Nerezi, Panteleimonkirche, 1164, Naos, Südwand, südlicher Kreuzarm, Darstellung im Tempel.

Abb. 5. Nerezi, Panteleimonkirche, 1164, Naos, Nordwand, nördlicher Kreuzarm, Beweinung Christi.



Abb. 6. Nerezi, 1164, Panteleimonkirche, Naos, Nordwand, nördlicher Kreuzarm, Beweinung Christi, Ausschnitt.

Den Bildern sind die größten, etwa 4 m breiten Wandflächen vorbehalten.[25] Format wie Themenwahl sind augenfällig. Die Darstellung im Tempel zählt zu den sogenannten bipolaren Szenen, die z.B. beidseits eines Fensters platzsparend angebracht werden können. In kaum einem anderen Programm ist eine analoge Aufmerksamkeit gegenüber diesem Ereignis zu verifizieren. Die Beweinung Christi hingegen ist erstmalig in einem Monumentalprogramm derart prominent inszeniert.[26]

Das erste Bild folgt scheinbar einer schon früh ausgebildeten Ikonographie.[27] Zwei abweichende Details sind bezeichnend: Die Greisin Hannah eröffnet links das Bild mit einem einführenden Gestus zur Handlung sowie einer Rolle, deren Text ihre Rede kommuniziert: „Dieses Kind hat Himmel und Erde gefestigt."[28] Mit dieser bildrhetorisch auffälligen Positionierung von Hannah rückt Joseph als ihr bildlicher Gegenpart hinter Symeon auf die rechte Seite des Ciboriums. Intentional ist zudem die Kleidung des Kindes mit den von Sinković entdeckten Spuren einer Stola, die seine priesterliche Funktion indizieren.[29] Kennzeichnend ist eine Mutter und Kind zusammenschließende Gestik. Während das Kind Halt bei seiner Mutter sucht, wird diese durch ihren angstvollen Blick charakterisiert. Für die Lesung des Bildes ist die Orientierung an Hannahs Rede wegweisend. Der Fingerzeig gilt einem Kind, das durch die Rede als Herrscher der Welt identifiziert wird. Beim liturgischen Fest zu diesem Ereignis, dem Hypapante (Begegnungs-)Fest wird ebenso von Christus als Schöpfer des Himmels und der Erde gesprochen.[30] Gewichtiger ist der Bezug zu einem aktuellen theologischen Disput zur Frage, inwieweit Christus als Opfer zugleich derjenige sein kann, dem im eucharistischen Akt das Opfer innerhalb des trinitarischen Kontexts selbst dargeboten wird.[31] In den genannten Konzilien wird eine Cyrill von Jerusalem zugeordnete Predigt über dieses historische Ereignis verlesen. In dieser wird akzentuiert, dass das sich opfernde Kind zugleich der das Opfer ausführende Priester ist, darüber hinaus aber auch derjenige, der

25 Hierzu mussten Fenster der Außenwände geschlossen werden. Vgl. zum Gesamtbildprogramm die Diagramme bei Sinković 2000, pl. 8a und 8b.

26 Einzig in der Christus geweihten Friedhofskapelle (!) in Koutsovendis auf Zypern, die zu dem nahegelegenen Chrysostomos-Kloster gehört, findet sich eine in etwa analoge Darstellung, die möglicherweise an den Anfang des 12. Jahrhunderts datiert werden kann. Vgl. Stylianou 1985, S. 463–467. Das Programm ist ganz auf die Funktion des Baus ausgerichtet, zumindest legen die erhaltenen Fragmente von Kreuzigung, Kreuzabnahme und Anastasis diesen Schluss nahe.

27 Einen Überblick zur ikonographischen Entwicklung bieten Shorr 1946 und Maguire 1980/1981.

28 Sinković 2000, S. 49, Anm. 138.

29 Sinković 2000, S. 49, Anm. 139. Sie hält dieses Element für die entscheidende Modifikation. Demgegenüber scheint mir erst in der Summe der Abweichungen die originäre Intention des Bildes gewonnen zu werden.

30 Mercenier 1953, S. 320.

31 Zu den Konzilien von 1156, 1157 u. 1166, bei deren Sitzungen zumindest einmal der Auftraggeber von Nerezi anwesend war: Babić 1968; Sinković 2000, S. 38–40; Sinković 2000 wie auch Schellewald 2005, Sp. 956f. u. Schellewald 2008a, S. 50f.

im Himmel die Opfer aller entgegennimmt.[32] Die visuellen Modifikationen sind damit vornehmlich der aktuellen Diskussion geschuldet. Die Tauben in den Händen Josephs, wiewohl dem Ritus des Alten Testaments geschuldet, dürfen durchaus in einem weiten Sinne als Opfergabe (es ist natürlich nicht das eucharistische Opfer) gelesen werden. In der bildinternen Figurenkonstellation ist der Adressat des Opfers damit Christus selbst. Narrativ dramatisiert wird das Geschehen durch die Konfrontation mit der Beweinung Christi. Die schon erwähnten Bilddetails zielen in erster Linie darauf ab, auf die mit dem Ereignis verbundene Ankündigung der Passion aufmerksam zu machen.

Die Bilder sind, wie von der Forschung längst aufgezeigt, im Sinne antiker Rhetorik antithetisch (Anamnese / Prolepsis) auf einander bezogen.[33] Ihre ausgeklügelte Bildsprache rekurriert auf dementsprechende Texte (u.a. Homilien und Hymnen). Die Übersetzung in das andere Medium gelang vor allem über strategisch implementierte Bilddetails: An erster Stelle ist der enge körperliche Bezug zwischen der Gottesmutter und ihrem Sohn zu nennen, ihrer unmittelbaren Nähe. Der Fokus liegt auf dem Körper Christi. Bei der Präsentation im Tempel klammert sich das Kind an die Mutter, seine spätere Opferung schon antizipierend, in der gegenüberliegenden Beweinung Christi (Abb. 5–6) sind es die Trauernden, die den toten, gemarterten Körper den Betrachtern entgegenhalten. Der Drehung des Christuskörpers ist die Aufforderung an den Betrachter implizit, in die Trauer der Protagonisten einzustimmen. Das auf seinen Körper gerichtete Augenmerk zeigt sich zumal im Vergleich mit vorausgehenden Darstellungen, etwa derjenigen im Vat. gr. 1156, fol. 194v.[34] Nicht allein das kleinere Format ist entscheidend für die deutlich summarischere Angabe körperlicher Details. Insgesamt scheint die leibliche Präsenz weitaus weniger entscheidend. Signifikant ist die Positionierung an den unteren Bildrand, so dass das Knie Mariens bis an die beiden Passionsinstrumente der Lanze und dem Ysopstab heranreicht. In der vatikanischen Miniatur hingegen schiebt sich eine recht breite Bodenfläche bis an den Bildrand. Die Präsenz des toten Körpers Christi kann als eine Form von Sichtbarmachung gelesen werden, die gleichsam als Gegenpart zum Entzug des eucharistischen Geschehens fungiert.[35] Die Passionsinstrumente rufen zum einen das Geschehen der Kreuzigung selbst ins Gedächtnis (Lanze, Ysopstab, Nägel, Schriftschild am Kreuz im Korb), zum anderen nehmen sie Bezug auf den vorausgegangenen Akt der Kreuzabnahme (z.B. Zange), der links an der Westwand des nördlichen Kreuzarms verortet ist. Das Salbgefäß beschließt diesen Reigen. Der Betrachter ist in diesem kleinen Raum durch die Disposition der Szenen zur Bewegung motiviert. In der Drehung, der Zu- und Abwendung im eigenen Rhythmus vermag er die den Szenen inhärente zeitliche Differenz in eine momentane Gleichzeitigkeit zu binden.

32 Babić 1968, S. 384; vgl. PG 165 D – 168 A.

33 Maguire 1981, S. 9–21, 101–108; Belting 2000, S. 150–160.

34 Zur Miniatur: digitalisierte Handschrift in der Vaticana (DIGIVATLIB).

35 Die Integration der Passionsinstrumente mag diese Lesart bestätigen.

Bezogen auf die Blickkonstruktionen ist der an die Bildgrenze im Vordergrund gerückte Corpus Christi augenfällig. Man vergleiche in der Miniatur des Lektionars (Vat. gr. 1156) etwa den zwischen dem Körper und der Bildgrenze verbleibenden weitaus größeren Raum als in der Bildfassung in Nerezi.[36]

Mit dem Korb am unteren Bildrand wird man auf die Kreuzabnahme gelenkt (Abb. 7).

Dort sieht man sich erneut mit dem Körper Christi konfrontiert. Die zwischen beiden Szenen bestehende Nähe wird zusätzlich durch den Moment der zärtlichen Zuneigung der Mutter zu ihrem Sohn verstärkt (Abb. 6 u. 7). Eine weitere Geste – Johannes nimmt die Hand des Toten in seine Hände, im zweiten Bild legt er sich diese an seine Wange – ergänzt den Eindruck eines Zusammenschlusses beider Bilder. Der die Bilder kennzeichnenden emotionalen Aufladung vermag der Betrachter insbesondere aufgrund des Formats und der damit aufscheinenden Nähe zu dem Ereignis kaum zu entkommen. Provoziert wird mittels der Rhetorik vielmehr eine emphatische Reaktion der Betrachter.[37]

2. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit im Naos. Die Adressierung (Einbindung) der Betrachter

2.1. Planungsprozesse

Die Aufgabe der Malerwerkstatt lag beileibe nicht ausschließlich darin, ein tradiertes Repertoire an die Wand zu bringen, sondern entsprechend inhaltlichen Vorgaben wie auch räumlichen Dispositionen Bilder zu konfigurieren wie zu akzentuieren, so dass die individuell auserkorenen Setzungen optimal für die Rezipienten gestaltet werden. Die aus der Gesamtkonzeption der Graduierungen von Sichtbarkeiten wie auch zugleich des wie oben kurz dargelegt bewussten Ausschlusses von Sichtbargemachten erwachsene Aufgabe zur Kompensation stellt sich als konkrete Herausforderung dar. Die Maler warten mit konkreten Lösungsmodellen für eine derartige Kompensation auf. Diesen möchte ich auch außerhalb der Kirche von Nerezi exemplarisch nachgehen.

Anders als bei der Mosaizierung von Sakralräumen ist die Wandmalerei nicht per se in einem grundsätzlichen Sinne auf die architektonische Form des Bildfeldes angewiesen. Während dort ihre Materialität optimal auf Gewölben, Trompen, Pendentifs

36 Auch in anderen Bildern, etwa der Kreuzabnahme, lässt sich eine analoge, auf die Blickkonstruktion ausgerichtete Konzeption ausmachen, wie auch der Blick aus dem Bild bewusst inszeniert wird. So bei der Transfiguration, in der Johannes in die Richtung der Beweinung schaut. Die Narrationsstruktur in Nerezi zielt insgesamt auf eine interne Vernetzung wie auch auf eine Interaktion der Rezipienten.

37 Auf die Ästhetik des Michael Psellos und die sogenannte „beseelte Malerei", die unter anderem mit Nerezi in Verbindung gebracht worden ist, wird weiter unten, S. 348–350, eingegangen.



Abb. 7. Nerezi, 1164, Panteleimonkirche, Naos, nördlicher Kreuzarm, Westseite, Kreuzabnahme Christi.

etc. eingesetzt werden kann, sind die Spielräume der Wandmalerei etwas grösser. Zugleich liegt die Herausforderung darin, Bezüge wie in Nerezi zwischen einzelnen Bildern zu stiften. Es scheint mir daher angemessen, zum Auftakt einige Überlegungen zum Planungsprozess anzustellen. Eine Rolle spielt dabei das Medium der (Vor-)Zeichnung. Unsere Kenntnisse dazu sind noch recht dürftig, sie beruhen zunächst auf der defizitären Befundsituation zu Muster- oder Modellbüchern. In der Regel haben sich derartige Arbeitsmaterialien nicht überliefert. Restle hat die überlieferten Indizien zusammengetragen und zu Recht für eine Differenzierung zwischen Handbüchern und Modell- oder Musterbüchern plädiert.[38] Während erstere, wie das wohl bekannteste Exemplar, das Malerhandbuch vom Berg Athos, Maltechniken, Rezepturen und Bildkonzepte für sakrale Themen wie auch eine Empfehlung für die Ausstattung von Monumentalbauten bereithalten,[39] kommunizieren Musterbücher oder -blätter – zumindest soweit sie den byzantinischen Bereich direkt oder indirekt tangieren – Entwürfe für einzelne Figuren, für szenische Kompositionen oder auch Figurenkonstellationen, die auch dynamische Momente vermitteln.[40] Milne hat diese Ausgangssituation treffend wie folgt beschrieben:

38 Restle 1995; Restle 2001 u. Restle 2005.

39 Die Hermeneia vom Athos ist ein recht spätes Produkt. Die aus den verschiedenen Ausgaben zu eruierenden Spuren reichen bis in das 16. Jahrhundert zurück. Das Malerbuch des Dionysios von Phurna reflektiert wohl mittelalterliche Praktiken, die Schöpfung aus unterschiedlichsten Quellen und die Frage nach deren Entstehungszeit lassen allerdings kaum eine präzise zeitliche Fixierung zu. Bei der überlieferten Fassung handelt es sich um eine Kompilation des 18. Jahrhunderts. Restle 2001, S. 284 formuliert: „Für sein wirkliches Alter gibt es, zumindest vorläufig, keine weiteren Anhaltspunkte." Zum Malerbuch des Athos auch: Restle 1995, Sp. 1222–1237. Das erste historische verifizierbare Datum liegt zwischen 1701–1733. Restle vermerkt zu Recht, dass solche Malerhandbücher innerhalb der Werkstätten reiche Nutzung fanden und allein aus diesen Gründen kaum mehr als eine Überlebenszeit von 200 Jahren hatten. Angaben zu Farben wie auch Farbmischungen dürften je nach zur Verfügung stehenden Ausgangsmaterialien überdies divergieren. Später, ab dem 16. Jahrhundert, werden in Russland die *podlinniki* verifizierbar, die ganze Bilderzyklen vorgeben.

40 Hutter (1999) hat eine Handschrift, die den 2. Band des Genesiskommentars von Johannes Chrysostomos umfasst, aus dem Magdalen College in Oxford (Ms no. 3) publiziert. Der Rand der einzelnen Blätter wurde für Zeichnungen genutzt. 129 Zeichnungen haben sich erhalten, Hutter rekonstruiert insgesamt einen Umfang von 145 Zeichnungen. Entgegen einer früheren ersten Publikation von Velmans (1972) hat sie dafür plädiert, diesen Codex als Modellbuch zu identifizieren. Die Zeichnungen von drei Malern reflektieren sowohl Wandmalerei wie auch Ikonen, wobei Hutter aufgrund von Seitenverkehrungen annimmt, dass es bei einigen ein Zwischenstadium in Form von „Kartons" oder Pausen gegeben hat. Kolorierungen stammen vermutlich aus einer späteren Hand. Die Zeichnungen, die eine enge Verbindung zur Malerei auf Zypern zeigen, datieren wohl aus dem späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert. Die bei Hutter erschlossenen wenigen Indizien müssten dringend weiterverfolgt werden. Vgl. auch die beiden Seiten eines Blattes im Cod. Garrett 7, Princeton, University Library, deren originäre Funktion auch als Musterblatt gedacht werden kann (Restle 1995, Sp. 775 f.).

> For the visual pattern the artist had to go elsewhere, either to actual examples in churches and illuminated manuscripts, or more likely to a private and portable notebook of stock designs. Such sketchbooks existed, we know, in the medieval West. [...] They were not show-books, and no doubt received hard usage.[41]

Das Malerbuch des Dionysios von Phurna reflektiert wohl durchaus mittelalterliche Praktiken, bedingt jedoch durch die Schöpfung aus unterschiedlichsten Quellen lässt sich die Frage nach Entstehungszeit gegenwärtig nicht sicher beantworten.

Hutter hat für das von ihr untersuchte „Musterbuch“ in Oxford zuerst den Eindruck gewonnen, die Zeichnungen seien partiell das Ergebnis einer Umschau in einer byzantinischen Kirche. Allerdings liegt gerade keine vollständige Notierung einzelner Szenen oder ganzer Bildkontexte vor, sondern es handelt sich fast ausnahmslos um Auszüge.[42] Weitere Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass in den meisten Fällen anstelle von Wandmalerei Ikonen Modell gestanden haben.[43] Es sind ikonographische, aber auch ästhetische Lösungen, die bei den Malern Interesse hervorgerufen haben. Winfield zitiert aus einem Brief aus dem Jahr 1413. Nach diesem Zitat hätten sich die Maler recht eng an den Modellen orientiert: „Their eyes running hither and thither, they do not so much paint with colors as strive to gaze constantly upon a model.“[44]

Dokumente dieser Art mögen partiell wie eine Art Notiz- oder Skizzenbuch geführt worden sein. Hinweise für derartige Übertragungsmechanismen lassen sich direkt an den Denkmälern beobachten, eine dementsprechende umfassende Studie steht allerdings noch aus.[45]

Exemplare wie das weithin bekannte Wolfenbütteler Musterbuch (Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°), das Federzeichnungen aus den 30er

41 Milne 1935–1936, S. 65 f.

42 Hutter 1999, S. 121: „[...] one gets the impression of walking around in a Byzantine church looking high up to dome and apse, then to scenes of the Life of Christ, to temple icons, and along the hierarchy of saints. Yet none of these subjects is complete and some seem to be excerpts taken from a larger context.“

43 Hutter 1999, S. 123 f. Einzelne Figuren stammen wohl von Ikonenrahmen. Ikonen mit umfassenden Bildprogrammen, wie sie sich im Katharinenkloster auf dem Sinai erhalten haben, dürften ebenfalls eine solche „Modellfunktion“ innegehabt haben. Dank ihrer Mobilität eignen sie sich natürlich weitaus besser als Wandmalerei für diese Aufgabe.

44 Winfield 1968, S. 83.

45 Ein Beispiel wären etwa byzantinische Marienzyklen im ausgehenden 13. und frühen 14. Jahrhundert, die nicht nur auf analogen Bildkonzepten beruhen und sich über einen recht großen geographischen Raum verteilen (Konstantinopel, Thessalonike und den im Auftrag des serbischen Königs Stefan Uroš II. Milutin entstandenen Ausmalungen), und zugleich die erprobten, auf den jeweiligen Bildort und -kontext ausgerichteten Modifikationen dokumentieren. Der Begriff „Modell“ muss allerdings in diesen Fällen recht flexibel (offen) ausgerichtet sein, damit man nicht Gefahr läuft, hier an Vorstellungen des 19. Jahrhunderts anzuknüpfen.

Jahren des 13. Jahrhunderts enthält,[46] dürften Praktiken bezeugen, die nicht ‚westlich' oder ‚östlich' konnotiert werden sollten. Geymonat hat für letzteres vorgeschlagen, dies als eine Art visuelles Gedächtnis zu identifizieren, das auf Reisen entstanden ist.[47]

Das in Freiburg im Augustinermuseum bewahrte Blatt (Inventar-Nr. G23/001c) war originär ebenfalls einem Skizzenbuch zugehörig.[48] Die Forschung hat den Zeichner als einen am Oberrhein beheimateten Künstler identifizieren wollen, der im Heiligen Land vor allem die Bildproduktion der Kreuzfahrer studiert hat. Wie bei dem Wolfenbütteler Exemplar kann man allein auf diesem Einzelblatt wahrnehmen, in welche Richtung sein Studium zielte. Die beiden Reiter in der unteren Hälfte des Blattes haben unterschiedliche Identifikationsvorschläge auf sich gezogen.[49] Das Vorbild mag eine Ikone gewesen sein, wie sie im Kreuzfahrermilieu nachweisbar sind. Restle hat allerdings zu Recht betont, dass die Vorlagenfrage bei diesen Blättern kaum genauer zu definieren sein wird.[50]

Eine Reihe weiterer Belege für die Zeichnung als beobachtendes oder vorbereitendes Medium ist in der Forschung verschiedentlich gewürdigt worden.[51]

Für unsere Fragestellung sind darüber hinaus die Denkmäler aufschlussreich, in denen aufgrund eines schlechten Erhaltungszustandes einzelner Partien Vorzeichnungen aufscheinen. Aus der Untersuchung von Winfield ergeben sich folgende Beobachtungen:[52] Vorzeichnungen können gelegentlich auf der bloßen Wand aufgetragen worden sein, üblicher ist jedoch ein erster Putz als Grundlage. Mit Hilfe dieser Zeichnungen wird zumeist der Umriss der Figuren wie auch ihres Kontextes festgelegt. Über diese Zeichnungen werden beispielsweise Größenverhältnisse organisiert. Nimmt man diese Arbeitsphase der Wandmaler als Ausgangspunkt, ist zu ergänzen, dass neben diesem ersten Entwurf in der farblichen Ausführung durchaus auch Überarbeitungen, Abweichungen zu konzedieren sind, so z.B. in der Panagia tou Arakos in Lagoudera

46 Die Literatur zum Wolfenbüttler Musterbuch ist umfangreich (Restle 2005, Sp. 805f.). Ergänzend sei auf den Aufsatz von Geymonat 2013 hingewiesen, der frühere Studien ausführlich berücksichtigt.

47 Geymonat 2013; auf S. 284 formuliert er: „[...] a sketch-book in which to figure out designs and keep track of inventive solutions."

48 Restle 2005, Sp. 780–786; Warland 2005 mit ausführlicher Bibliographie zum Freiburger Blatt.

49 Gängig war lange Zeit die Identifizierung als die Heiligen Theodor und Georg. Restle (2005, Sp. 785) hat jedoch vorgeschlagen, sie als Theodor Tiron und Theodor Stratelates zu benennen.

50 Restle 2005, Sp. 785.

51 Die erste umfassende Publikation stammt von Scheller 1995. Die Guthlac Roll (London, British Library Harley Roll Y b, um 1175/1215) bietet Umzeichnungen in Medaillons, die vermutlich als Vorzeichnungen / Entwürfe für Glasfenster oder auch eine Holzdecke dienten. Brown (2008) hat eine Reihe von Handschriften mit Bildern untersucht, die als Entwürfe entstanden sein können. Interessant ist unter anderem auch der Eindruck, dass die Blätter so angelegt sind, als würden sie mit einer anderen Bildtechnik bei dem intendierten „Endprodukt" rechnen.

52 Winfield 1968 war die erste umfassende Studie zu diesem Thema.

(Zypern).[53] Spezifische Aspekte einer Figur können überdies über den Einsatz von Gold (Chrysographie im Gewand, Nimben u.ä.) und Silber ausdifferenziert werden. Dies trifft etwa auf die Theotokos der Südwand in der Panagia tou Arakos zu.[54] Winfield hat in dem Zusammenhang von einer besonderen Präsenz solcher Figuren gesprochen.

Neben diesen auf die Arbeitspraxis ausgerichteten Bemerkungen soll abschließend kurz auf den Aspekt der Invention hingewiesen werden.[55] Weder Handbücher noch Musterbücher sind Anlass, sklavische Kopien von schon Vorhandenem zu produzieren. Sie dienen den Malern lediglich als Ausgangpunkt. Der byzantinische Künstler ist nicht, wie Barber betont, ein Opfer einer statischen, unoriginellen und auch repetitiven Tradition.[56] Nach dem Bilderstreit wird in einer ersten Phase vor allem auf die dem Maler bzw. Künstler zukommende göttliche Inspiration verwiesen. Aber spätestens mit Kaiser Leon VI. (886–912) und einer seiner Predigten begegnen wir einer Vorstellung, bei der die Kapazitäten des Künstlers zur Invention akzentuiert sind. Seine Zuhörer, so der Rhetor, sollen sich auf eben diesen Erfindungsreichtum konzentrieren. Barbers Schlussfolgerung basiert zwar auf der Analyse dieser Predigt, kann jedoch ohne Einschränkung auf unseren Kontext übertragen werden:

> He has not gathered his inventions from existing models, but has brought these forth from within himself. This attention to the artist's role is important and it places him at the center of the invention of his work and at the origin of the work of art.[57]

Diese insgesamt knappen Passagen mögen verdeutlichen, dass – in autologischer Hinsicht – Werkstätten in Kirchen einerseits auf ihr Repertoire zurückgreifen konnten, anderseits zugleich in der Auseinandersetzung mit der jeweiligen Architektur, d.h. mit dem Bildträger individuelle Lösungen entwickelten. Inhaltlich programmatische Anforderungen rekurrierten andererseits – in heterologischer Hinsicht – auf den Wünschen der Auftraggeber, einem diesen erweiternden Kontext wie auch aktuellen theologischen Diskussionen. Die zentrale Herausforderung bot jedoch letztlich – beide Seiten integrierend – die Situation vor Ort. Allem Anschein nach galt es im Laufe des 12. Jahrhunderts, hierbei eine Bildkonzeption bzw. -konstellation zu stärken, durch die die Aufmerksamkeit der Betrachter geschärft wird. Nur wenige Beispiele müssen hier reichen, um diesen Sachverhalt anschaulich werden zu lassen. Die Ausmalung von Bema und Naos sind

53 Winfield 2003, z.B. S. 111 f.

54 Winfield 2003, S. 244–249. Durch die Überarbeitung der Figur ist die originäre Präsenz der Figur kaum erahnbar. Winfield hatte das Privileg, auch die kleinen Spuren bei seiner Untersuchung wahrnehmen zu können. Bei Christusfiguren ohne diesen opulenten Einsatz von Gold scheint die Betonung auf die Inkarnation gelegt.

55 Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf den Aufsatz von Barber 2017.

56 Barber 2017, S. 156.

57 Barber 2017, S. 166–170 zur Invention, Zitat S. 170.

dabei wechselseitig auf ihr jeweiliges Publikum bezogen. Inhalte, die sich auf den eucharistischen, im Naos nicht sichtbaren Akt beziehen, bzw. die Passionsthematik berühren, kristallisieren sich dabei als ein wesentlicher Faktor heraus.[58]

2.2. Alternative Bildkonzepte

Bei dem ersten Fallbeispiel handelt es sich um eine Art szenischer Verkürzung, d.h. entweder dem Auslösen einzelner Figuren aus einem narrativen Kontext oder einer Konzentration des Geschehens mittels weniger handlungstragender Personen. Auch hier gilt unsere Aufmerksamkeit der Einbindung des sakralen Raumes: Figuren werden räumlich so arrangiert, dass der Sakralraum zum integralen Bestandteil ihrer Handlung bzw. ihrer Kommunikation avanciert. Indem der Betrachter eben diesen Raum okkupiert, ist er wie auf einer Bühne in die Handlung einbezogen. In eben diesem Sinne hat auch Lidov sein Modell der *Ierotopiia* angelegt, bei dem die Ikone sowohl in Bezug auf den Betrachter wie auch insgesamt auf ihren Ort räumlich zu denken ist.[59]

In der Klosterkirche von Mileševo, die als einfacher Kuppelbau mit angrenzendem Narthex angelegt ist, wird die Darstellung im Tempel auf die Flächen des süd- und nordwestlichen Kuppelpfeilers gemalt (Abb. 8a u. 8b).[60]

Im Kuppelraum stehend, nimmt man links Joseph mit seinen Opfergaben und die Gottesmutter mit dem Christuskind wahr, rechts den seine verhüllten Hände nach links ausstreckenden Hohen Priester Symeon mit der greisen Hannah, die ihre Vorhersage über das Kind, den Herrscher der Welt, auf der Rolle uns entgegenhält. Zwischen diesen Personen erstreckt sich der reale Raum, präziser ein Ort, in dessen Achse nach Osten der Altar der eucharistischen Opferung hinter der Ikonostase steht. Das historische Geschehen gewinnt zusätzliche Aktualisierung im Christuskind, das nicht der Bildkonvention folgend Symeon, sondern den Betrachtern entgegengehalten wird. Die Geste des direkten Adressierens kommt zugleich einer temporalen Scharnierfunktion zwischen Ver-

58 Die Betonung liegt dabei auf die Tatsache, dass es letztlich mehrere Faktoren sind, die die Programmatik einer Ausmalung kennzeichnen. Die hier gewählte Fokussierung stellt damit einen Ausschnitt aus dem Gesamtphänomen dar.

59 Lidov 2017 mit bibliogr. Angaben. Er formuliert (S. 426) treffend: „[...] it emerges out of flatness into the sphere of communion with the observing person present in the church as a matter of principle." Nachvollziehbar adaptiert er den Begriff *chora*, wie er als Beischrift der Ikonen von Christus und der Theotokos in der Chorakirche in Konstantinopel verwendet wird (S. 428–432). In Rekurs auf Platon u.a. definiert er dies als „space of the icon". Indem die Ikone untrennbar mit ihrem Prototyp verbunden ist, oszilliert sie zwischen „material concreteness and divine ideality" (S. 431).

60 Vgl. die Programmskizze bei Radojčić 1963, S. 9 u. 11. Die Skizze ist etwas verwirrend, da sie unterschiedliche räumliche Ebenen nebeneinander platziert. Die Figuren der Darstellung sind jeweils zu zweit allein auf dem Pfeiler. Zum Bildprogramm vgl. auch Hamann-MacLean / Hallensleben 1963, Pl. 12–13; Koshi 1974.

gangenheit und Gegenwart gleich.[61] Was sich hier als eine räumliche Konstellation abzeichnet, in welche die Betrachter eingebunden sind, kann zugleich als Transformation eines Bildkonzepts gelesen werden, das in einem anderen Medium erprobt worden ist und uns indirekt nach Nerezi zurückbringt: In einem Tetraevangelion mit Marginalillustrationen (Wien, Nationalbibliothek, theol. gr. 154, fol. 143r) begegnen wir unseren Protagonisten verteilt je auf den linken und rechten Rand der Textkolumne mit Lk 2,28 f.: Maria erscheint in Trauer mit geneigtem Kopf und auf der Wange ruhender Hand, Symeon ist weit nach vorne geneigt, das metaphorisch über den Altar geopferte Kind in seinen verhüllten Händen tragend. Christus ist ihm zugewandt.[62] Der Auftritt Symeons folgt unmittelbar auf die Aussage des Textes; anders die Theotokos, in deren Figur verschiedene Zustände aufgefangen sind: die Leerstelle des Kindes in ihren Armen, die Trauer um den Verlust und die antizipierte Trauer um den endgültigen Abschied. Der distanzüberbrückende Text fungiert als ein raumkonstituierendes Moment. Der Fokus ist visuell auf die Trauer Mariens gelegt, wie wir es aus Nerezi kennen.

Es mag kaum ein Zufall sein, dass wir eine nicht unähnliche Konstellation, inhaltlich zusätzlich im Hinblick auf das biblische Ereignis in der 1192 fertigstellten Kirche der Panagia tou Arakos in Lagoudera auf Zypern verifizieren können.[63] Im Zentrum des Kuppelbaus stehen die Nord- und Südwand als Bildträger zur Verfügung.[64] Auf der Nordseite erscheinen Symeon mit Christus auf dem Arm und Johannes der Täufer (Abb. 9).[65]

61 Das Programm unterliegt in dieser Architektur einer eigenen, aber offenkundig sehr gezielt eingesetzten Logik, die an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden kann. Ein Hinweis sei aber erlaubt: Unterhalb der Kuppel werden vier Bildfelder mit Szenen aufgespannt. Die Apostelkommunion – sie hätte durchaus Platz in der Apsis gehabt – wird hier im Laienraum auf der Westseite angebracht. Die Szene ist so inszeniert, dass sie gleichsam als Spiegel zum Geschehen hinter der Ikonostase fungiert. Koshi (1974, S. 130) fand diese Anbringung rätselhaft. In Anbetracht der hier diskutierten Konstellation der Darbringung gewinnt diese Lösung jedoch durchaus an Plausibilität, d. h. Bilder haben zugleich die Funktion, Bezüge zum liturgischen Geschehen im Naos anzuzeigen.

62 Maguire 1977, S. 146 f. Maguire hat das Bild Mariens als eine direkte Textillustration tituliert. Daran besteht auch kein Zweifel, aber diese Textpassage steht erst auf fol. 143v. Maguire (1980/1981, S. 269) formuliert: „[…] to visualize the more sentimental portrayals of the Presentation which they created in the second half of the twelfth century."

63 Zur Panagia tou Arakos Nikolaïdes 1996; Winfield 2003; Schellewald 2008a, S. 59–63. Im Bema sind auch hier die Bischöfe mit ihren Textrollen zu sehen.

64 Auch hier sei auf die Breite der zur Verfügung stehenden Fläche hingewiesen. Der den Figuren zur Verfügung stehende Platz garantiert die Aufmerksamkeit der Betrachter. So nimmt die Theotokos allein ein Feld von 152 cm Breite ein.

65 Maguire hat betont, dass bei der Charakterisierung der Figuren die Akzentuierung ihres Altersunterschiedes ins Auge fällt (1980/1981, S. 263). Er hat zudem auf den Zusammenhang mit Homilien aufmerksam gemacht (S. 264).



Abb. 8a und b. Mileševa, Klosterkirche, 2. V. 13. Jh., Naos, Darstellung im Tempel.



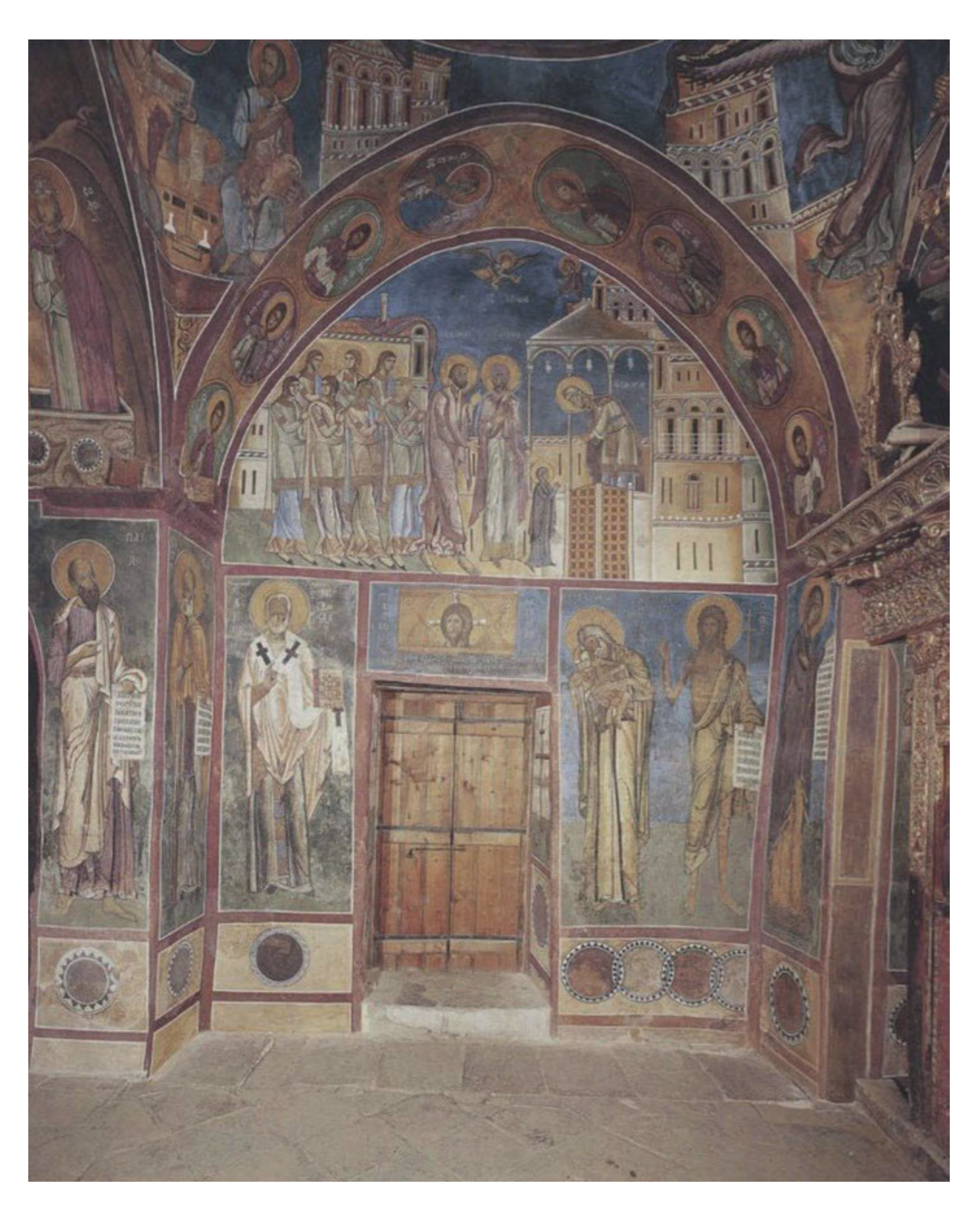


Abb. 9. Lagoudera, Panagia tou Arakou, 1192, Naos, Nordseite.

Letzterer steht im rechten Winkel zur Ikonostase. Seinen Kopf dem des Kindes zärtlich zugeneigt, richtet dieses den Blick auf den Betrachter. Der Sprachtext von Johannes (Joh 1,29) ist für das Gesamtverständnis der Figurenkonstellationen sinnfällig: „Siehe das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt.“[66] Die Figuren haben ihren Platz in der Heiligenzone, so dass sie die Gläubigen unmittelbar konfrontieren. Würde man Symeon funktional als eine Vergegenwärtigung einer heiligen Person interpretieren, so wäre ihm das Christuskind attributiv beigesellt. Die Konzentration auf die beiden Personen tritt aber vielmehr an die Stelle der Narration der Darstellung im Tempel.[67] In den Armen von Symeon ist Christus als eucharistisches Opfer antizipiert, jenes also, das mit dem Täufer als Lamm angesprochen wird. Der Verweis auf die Passion in der unmittelbaren Nähe der Ikonostase folgt offenkundig der Programmatik, das eucharistische Geschehen hinter der Ikonostase in seiner historischen Verankerung visuell zu transportieren. Christus als Opfer(-Lamm) tritt dem Betrachter unmittelbar entgegen. Der Betrachter vermag die Konstellation der Figuren mit dem biblischen Ereignis zu verbinden. Winfield hat betont, dass Spuren von Kerzen an diesen Stellen der besonderen Verehrung Tribut zollen.[68]

Der Raum stellt für die Einbindung des Betrachters eine entscheidende Komponente dar, wenn der Blick auf die gegenüberliegende Wand schweift. Savage hat die Komplexität dieser Bilderkonstellation betont und auch die Involvierung des Betrachters angesprochen.[69] Wiederum in einem 90 Grad-Winkel zur Ikonostase erscheint die Theotokos Arakiotissa, eine vor dem Thron stehende Maria, die das Kind in beiden Armen vor ihrem Körper trägt (Abb. 10).

Beidseits ihres Körpers bzw. ihres Thrones ist eine lange Stifterinschrift in zwei Kolumnen gefasst, in der Leon Authentou seinen mit der Stiftung verbundenen Bitten Ausdruck verleiht.[70] Die dem Bild eingeschriebene Passionsthematik manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen: In der Trauer kennzeichnenden Kopfhaltung Mariens wie auch in ihrer Mimik. Signifikant ist überdies ihre Armhaltung, die wie ein liturgischer Löffel (*labis*) geformt ist.[71] Auf diesem ruht nach dem Pseudo-Methodius[72] das Opfer-

66 Schellewald 2008a, S. 61.

67 Angesichts der Position der Figur dient wie in Mileševa der reale Raum im übertragenen Sinn als Tempel.

68 Winfield 2003, S. 192: „Supplicants stuck lighted candles onto the images of their patrons […].“

69 Savage 2008, S. 101, dort heißt es: „[…] making him [the viewer, B. Sch.] actively participate in an extended theological message contained within a larger spatial context.“

70 Winfield 2003, S. 244–249. Der dem Marienbild beigefügte Titel *Kecharitomene* bezieht sich möglicherweise auf die Titelikone des gleichnamigen Klosters in Konstantinopel, eine Stiftung der Kaiserin Irene Doukaina Komnene aus den Jahren 1110–1116. Zum Kloster in Konstantinopel vgl. das Typikon bei: Thomas / Hero 2000, S. 649–724.

71 Die Anbindung der Bilder wird erneut über liturgische Texte explizit. Vgl. Schellewald 2008a, S. 62.

72 PG 18, 364 B.



Abb. 10. Lagoudera, Panagia tou Arakou, 1192, Arakiotissa.

lamm. Christus erscheint in der Pose des Emmanuel Anapeson,[73] der schläft und zugleich wacht, die Grabesruhe antizipierend. Die eucharistische Komponente findet zudem ihren Niederschlag in der Christus umgelegten „Stola".[74] Vermutlich soll durch diese wie an anderen Orten auf Christi Priestertum angespielt werden. Die nackten, zudem über Kreuz gelegten Beinchen sind ebenso als Zeichen der Passion inszeniert. Der offerierte Blick auf das bloßgelegte Fleisch macht die Verletzbarkeit des Kindes erfahrbar. Wiewohl auch diese Darstellung nicht gänzlich neu ist,[75] wird der Fokus auf die Passion durch die Fülle von zusätzlichen Modifikationen unterstrichen. Komplettiert wird das Bild durch die seitlichen Engel mit den Passionsinstrumenten. Die Augen der Theotokos sind auf die späteren Leidenswerkzeuge gerichtet. Der Erzengel Michael neben der Theotokos verstärkt den Bezug auf die Passion, indem seinem Stab das dreimalige Hagios der Liturgie eingeschrieben ist.[76] In der unteren Zone des Kuppelraumes wird der Betrachter durch eine ungewöhnliche Zusammenführung von Figuren auf die Opferthematik konditioniert. Dass in den Nischen der beiden Parabemata (Prothesis und Diakonikon) jeweils ein Kreuz mit den Passionsinstrumenten erscheint, definiert hingegen diesen den Liturgen zugehörigen Raum in Hinblick auf das Reenactment der Passion in der eucharistischen Feier. Die inhaltliche Komplexität zielt insbesondere darauf, die Signifikanz der historischen Narration in das liturgische Ritual zu überführen. Das Kind in den Armen Symeons ist als zukünftiges Opfer deklariert, in den Armen der Theotokos wird es zum eucharistischen Opfer. Die inhaltliche Verklammerung der Figuren eröffnet uns zugleich den Horizont eines spezifischen Zeitverständnisses, in dem unterschiedlichste Zeitebenen offenbar in eins fallen.[77]

73 Zum Bildtypus des Anapeson mit seinen komplexen Implikationen und seinen dezidierten Bezügen zu liturgischen Texten: Todić 1994, S. 158–160.

74 Diese „stola" entspricht keinem präzisen liturgischen Gewand. Eine Analogie findet sich im Apsisbild der Sophienkirche in Ohrid, wo das Christuskind gleichermaßen bekleidet ist. Vgl. dazu mit weiterführenden Angaben: Walter 1982, S. 194, Anm. 144.

75 Eine frühe Darstellung findet sich in der Beschneidung Christi im Menologion Basileios II. (Vat. gr. 1613), um 1000 datiert. Ab dem 11. Jahrhundert verdichten sich jedoch die Beispiele, in denen eindeutig der eucharistische Aspekt hervorgehoben werden soll. Jenseits der Narration ist die an den Bemaanten angebrachte Freskoikone in der Sophienkirche in Ohrid als frühes Beispiel zu erwähnen, bei der die Beine des Kindes in Anspielung auf die spätere Kreuzigung über Kreuz gelegt sind. Milković-Pepek 1958, Tafel LVI; zum Bildtypus: Weyl Carr 2002; Corrie 1996, dort heißt es auf S. 53: „It seems clear that the bare-legged child both in the East and in Tuscany was identified with the child of the Presentation in the Temple and called the crucifixion to mind through a visual evocation of the Lamentation."

76 Winfield 2003, S. 250–253.

77 Der vollständige Wortlaut des Stifter-Epigramms bei Nikolaïdes 1996, S. 5. Direkt vergleichbar mit diesem Bildkonzept ist eine Miniatur im Karahissar-Evangeliar (Petropolitanus 105, fol. 114^{r}). Zur Datierung in die 80er Jahre des 12. Jahrhunderts und zur Lokalisierung nach Zypern Cutler / Carr 1976, S. 304–321.

Auf Zypern kann ein weiteres Monument angeführt werden, das im Naos wie in Nerezi besonders auf zwei Szenen (Kreuzigung und Anastasis) fokussiert, allein schon aufgrund der Größe:[78] das Parekklesion des Chrysostomosklosters in Koutsovendis, das von Eumathios Philokales für seine Memoria gestiftet worden ist. Die Ausmalung wird um 1100 datiert.[79]

Die Werkstatt hat in dieser kleinen Kapelle zudem Prophetenfiguren auf die Nord- und Südseite, bzw. Ostseite beider westlichen Pfeiler im Kuppelraum eingesetzt, die den Blick des Betrachters durch ihre Haltung, ihre Gestik wie auch ihre Rolle geschickt einfangen und zugleich von Prophet zu Prophet auf eben diese beiden zentralen Bilder lenken.[80] Sie treten als Mediatoren auf. Der Text ihrer Rollen ist inhaltlich direkt auf die Kreuzigung bzw. auf die Anastasis zu beziehen.[81] Der nach rechts ausgerichtete Prophet Isaias neigt seinen Kopf in der Gegenrichtung dem Betrachter zu. Die Augen schweifen nach links und treffen auf dessen Blick. In der Bewegung der Figur und insbesondere der von links oben nach rechts unten dynamisch geführten Schriftrolle wird der Impuls verstärkt, der Laufrichtung der Figur zu folgen und sich auf die Kreuzigung zu fokussieren. Das hier zum Einsatz gebrachte kostbare Pigment des Lapislazuli verschafft der Figur eine deutliche Präsenz. Lapislazuli wird, wie auch in anderen Kontexten, bewusst als Aufmerksamkeitsfaktor eingesetzt.[82]

Propheten in einer direkten Referenz zu einem der Szenen des Neuen Testaments im Sakralraum zu inszenieren, ist im Prinzip nicht innovativ. Schon die Ausmalung der

78 Die lebensgroßen Bischöfe im Bema haben sich auch hier auf die Mitte ausgerichtet. Die Masse beider Bildflächen sind mit Abstand die größten, die für szenische Bilder an dieser Stelle genutzt worden sind. Mango 1990 hat alle Masse in seiner Untersuchung notiert, bisweilen auch angesichts des fragmentarischen Zustandes der Ausmalung rekonstruiert. Zur Kreuzigung und Anastasis S. 80–84, Fig. 6a.

79 Mango 1990; Papacostas / Mango / Grünbart 2007; Parani 2018. Die Stiftung scheint nicht mit der Absicht verbunden gewesen zu sein, hier eine Grablege einzurichten (Parani 2018, S. 7–12). Die besten Farbabbildungen aller hier diskutierten Szenen und Einzelfiguren bei Mango.

80 Die Pfeiler sind in drei Bildzonen organisiert. Über einer Marmorimitation steht frontal eine Mönchsfigur und in der oberen Zone jeweils ein seitlich ausgerichteter, in Schrittstellung und Körperhaltung sehr dynamisch angelegter Prophet.

81 Mango 1990, S. 85f.; Parani 2018, S. 24, 43f. Die spezifische Ausformulierung dieser Figuren fällt auch insofern unmittelbar ins Auge, als die anderen Heiligen alle frontal angelegt sind. Der nw-Pfeiler zeigt Moses mit dem Septuaginta-Text von 5. Buch Mose 28,66. Auf dem sw-Pfeiler hält Ezechiel, der spiegelbildlich zu Moses angelegt ist, das Zitat aus 37,12–13 (hier gibt es nur eine kleine Veränderung) den Betrachtern entgegen; auf der Nordseite dieses Pfeilers sieht man Isaias mit dem Text von 26,19. Beide Texte beziehen sich somit auf die Auferstehung der Toten.

82 Die üppige Verwendung dieses blauen Pigments hat schon Hawkins zu der Anmerkung veranlasst: „[...] which suggests that no expense was spared“ (Mango 1990, S. 94). Auch an anderen erhaltenen Stellen der Ausmalung vermag man diesen verschwenderischen Einsatz zu vermerken, so etwa in der Kuppel.

Neuen Tokalı in Kappadokien im 10. Jahrhundert hat eine analoge Konstellation aufzubieten.[83] Auf das zentral in der Apsis platzierte Bild der Kreuzigung weisen die Propheten Ezechiel und Jeremias hin. Im Kontrast zu der Lösung in Koutsovendis bleibt die Figur jedoch bis auf den Fingerzeig in Richtung der Kreuzigung bei Ezechiel frontal und unbeweglich. Grundsätzlich nimmt sie somit zwar inhaltlich eine analoge Funktion ein, adressiert hingegen nicht in einer vergleichbar unmittelbaren Weise den Betrachter oder kommuniziert mit diesem.

Die gezielte Differenzierung der Adressierung der Betrachter ist augenfällig. Die Kommunikation im Naos verläuft anders als im Bema nicht über identifikatorische Momente. Aufmerksamkeit wird gezielt gestiftet, die Rhetorik der Bilder involviert die Gläubigen. Diese sind nicht Prozessierende, aber sie werden zum Teil eines Prozesses. Angesichts dieser Strategien gelingt eine Raumkonzeption, die sich durch voneinander geschiedene Einheiten auszeichnet. Ein nicht unwesentlicher Faktor für die Betrachter stellt zudem die Lichtchoreographie dar.

3. Lichtchoreographie in Sakralräumen

Die Wahrnehmung von Bildern wird durch die jeweilige Lichtsituation mitbestimmt. Natürliches Licht ergibt sich durch die Anzahl, Lage und Dimensionen der Fenster.[84] Jüngst hat Potamianos byzantinische Kirchen in Hinblick auf die durch die Fensteröffnungen dringenden Lichtkegel untersucht. Die monumentale Ausstattung wurde nicht thematisiert.[85] Die in der Architektur aufscheinenden Licht- und Schattenzonen spielen freilich für die Rezeption der Bilder eine Rolle. Die in unserem Kontext diskutierten Bilder liegen primär in Raumzonen, die am Tag gut ausgeleuchtet sind. Besonderes Augenmerk kommt jedoch der artifiziellen Beleuchtung zu. Die Lichtchoreographie ist der Aussage von Quellen nach zu urteilen einer Reihe von Faktoren unterstellt. Die Einschätzung ihrer jeweiligen Relevanz ergibt sich unter anderem aus dem Studium der Typika, die in dem von uns avisierten Zeitraum recht häufig, bisweilen sehr präzise Angaben zur Lichtführung an unterschiedlichen kirchlichen Festen vorschreiben. Den Stiftern war das Licht im Sakralraum offensichtlich ein besonderes Anlie-

83 Teteriatnikov 2011, S. 52–55 zu den Propheten bei der Kreuzigung.

84 Theis hat in ihrem grundlegenden Aufsatz (2001) auch auf die Entwicklungstendenzen der Fenstergrößen hingewiesen (S. 54–56). In Nerezi sind zugunsten der Wandmalerei die Fenster in den Außenwänden der Kreuzarme z.B. geschlossen worden. Damit wächst dem artifiziellen Licht eine größere Relevanz zu.

85 Potamianos 2021. Er betont, dass der Kirchenbau dezidiert im Hinblick auf die Lichtführung angelegt ist. In früheren Studien ist er diesem Phänomen schon verschiedentlich nachgegangen. Auch die transzendentalen Qualitäten, die dem Licht zugeordnet sind, finden Berücksichtigung.

gen.[86] Grundlegend für die künstliche Erhellung sind die vielfältigen Lampenformen wie auch Leuchtmittel (vorzugsweise Olivenöl und Kerzen, die je nach Größe und Gewicht unterschieden sind). Die Verantwortung für die Handhabung der Regularien tragen die *ekklesiarchis* oder *ekklesiarchissa*, die Ausführung selbst wird von in den Typika auch bestimmten Lampenanzündern bewerkstelligt.[87] Ihre Anzahl wird der Größe des Klosters und der zugehörigen Kirchen entsprechend reguliert. Für das drei Sakralbauten umfassende imperiale Pantokratorkloster in Konstantinopel ist z.B. die Rede von acht Waisen, die diese Funktion ausüben sollen.[88] Bouras hat anhand der Quellen die unterschiedlichen Begrifflichkeiten für Leuchten zusammengestellt und soweit als denkbar mit erhaltenen Objekten verglichen.[89] Als Brennmittel dienen (Bienen-)Wachs und vorzugsweise Olivenöl.[90]

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Größe von nur ein Licht produzierenden Lampen oder Kerzen[91] variieren kann bis zu den den Kuppelraum dominierenden sogenannten *choroi*, großen oktogonalen und runden kronenartigen Hängevorrichtungen, an und auf welche sowohl mehrstufige Öllampen wie auch Kerzenhalter appliziert sind (Abb. 11). Diese prunkvollen Objekte können sich separaten Stiftungen verdanken.[92]

Die Halterungen für die mehrdimensionalen Öllampen sind aus Bronze, vereinzelt aus Silber oder vergoldetem Silber gefertigt. Die variable Anzahl der Glaseinsätze wird je nach Anlass festgelegt. Spuren für Befestigungen von Leuchtkörpern haben sich ebenfalls erhalten.[93] Für die Ausleuchtung des Sakralraumes wird in ausführlicheren Typika exakt zwischen alltäglicher liturgischer Praxis und derjenigen hoher Kirchenfeste un-

86 Mit der Publikation von Thomas / Hero 2000 liegen uns englische Übersetzungen der Typika vor; Angaben zu den Originaltexten ebendort. Im Folgenden werden vor allem Typika des 12. und 13. Jahrhunderts erwähnt. Für die Stiftungen: Klenner 2012; zu den Leuchtkörpern (Lampen etc.) Bouras 1982 u. Bouras / Parani 2008.
Für die Spätantike und besonders die Hagia Sophia in Konstantinopel: Bouras / Parani 2008, S. 31–36 mit bibliogr. Angaben. In der Hagia Sophia sind Spuren der originären Hängevorrichtung überliefert.

87 Bouras 1982, S. 482; vgl. die Passage im Typikon des Kecharitomene-Klosters in Abschnitt 20: Thomas / Hero 2000, S. 681; Pantokratorkloster: Thomas / Hero 2000, Abschnitt 30, S. 754, siehe auch Olcay 2001.

88 Thomas / Hero 2000, S. 754.

89 Bouras 1982 mit einer Aufstellung der Begriffe S. 491; Theis 2001, S. 57–63; Klenner 2012, S. 16–20.

90 Ausführlich dazu, mit Angaben zur Produktion der Leuchtmittel wie auch zum Anteil des Olivenöls für diesen Zweck in Relation zu anderen Verwendungszwecken: Klenner 2012, S. 20–33.

91 Bei Kerzen sind Angaben zu Kosten von Wachs, Anzahl und Gewicht nicht unüblich. Zudem werden in einzelnen Klöstern die Kerzen selbst gefertigt (Bouras 1982, S. 482; Klenner 2012, S. 27).

92 Bei Theis (2001) findet sich eine Abbildung des aus dem 13./14. Jahrhundert stammenden Leuchters der Archäologischen Staatssammlung, München. Weitere Objekte sind z.B. in den Klöstern von Markov Manastir und Dečani (siehe in diesem Aufsatz Abb. 11) partiell erhalten.

93 Theis 2001, S. 58.

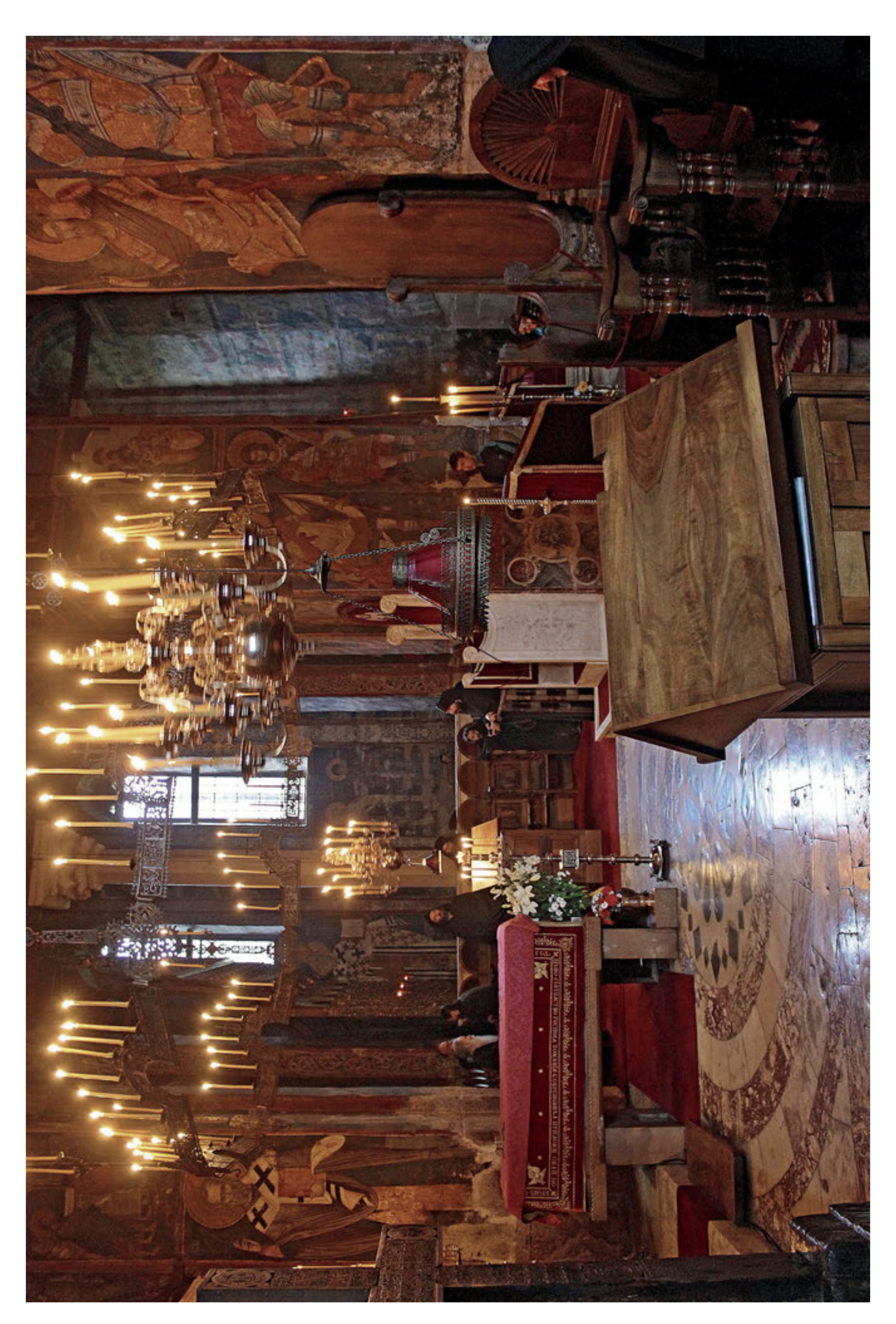


Abb. 11. Dečani, Klosterkirche, Lichtchoreographie.

terschieden. Tendenziell lässt sich festhalten, dass der jeweilige Festkalender, die Wahl des Patroziniums wie auch die Stifterpersonen und ihr Gedenken für Raumillumination ausschlaggebend sind. Die spezifisch zu beleuchtenden Orte sind eindeutig definiert: Bema bzw. Apsis und Altarraum, das Templon mit den Ikonen, der Kuppelraum wie vor allem die das liturgische Fest sinnbildlich vergegenwärtigenden Ikonen bzw. auch jene, die eine besondere Verehrung genießen. Einzelne Lampen existieren ebenso wie *candelabra*, die mit mehreren Kerzenhalterungen versehen sind. Für diese gibt es allerdings weitere Bezeichnungen in den Quellen.[94] Unter *polycandela* versteht man scheibenförmige (oder kreuzförmige) Trägerplatten mit Einlassungen für die Glasbehälter für das Öl; daneben sind Mischformen überliefert, bei denen Kerzenhalterungen zusätzlich installiert sind.[95]

An dieser Stelle sei lediglich auszugsweise ein Blick in die liturgischen Anweisungen der Typika gewährt.[96] Verschiedentlich in der Forschung inspiziert wurden die Anweisungen für die Beleuchtung der drei Sakralbauten des Pantokratorklosters.[97] Diese beziehen sich auf einzelne Festtage,[98] welche wiederum hierarchisiert werden, aber auch auf die alltägliche Lichtinszenierung des Raumes während der Liturgie. Die präzisen Angaben verdeutlichen nicht nur die gezielte Akzentuierung wie zugleich Differenzierung zwischen Raumkompartimenten (z.B. Apsiskonche, Raum um den Altar, Templon, Kuppel), sondern zugleich die Herausstellung einzelner Ikonen, wobei für das sogenannte Heroon (die mittlere Kirche, der Grabbau) ausdrücklich Kerzenbeleuchtung vor nicht mobilen Ikonen erwähnt wird, d.h. vor Wandmosaiken. Tesserae-Funde wie eindeutige Relikte vor Ort haben diese materielle Ausstattung belegen können.[99] Die Dynamik zwischen diesen drei Bauten an den Festtagen schlägt sich zudem in einer deutlich voneinander unterschiedenen Ausleuchtung nieder. Der Blick in das Typikon des 1152 von Isaak Komnenos gestifteten Kosmosoteira-Klosters bestätigt, wie dezidiert über die Licht-Inszenierung reflektiert wird. So heißt es an einer Stelle, dieses diene

94 Bouras 1982, S. 479: *candelai* (synonym: *photagogoi*), *kaniskia* (Korbform), *thryallides* u. *crateres.*

95 Bouras 1982, S. 480. Wie reich ein Kloster mit Lichtobjekten unterschiedlichster Form ausgestattet sein konnte: vgl. die Liste des Klosters von Gregorios Pakourianaos, Bouras 1982, S. 481.

96 Klenner 2012, S. 44–57 u. S. 64 mit einer Liste der Typika, in denen Anweisungen für die Beleuchtung vorkommen.

97 Zum Typikontext: Thomas / Hero 2000, S. 737–774; zur Beleuchtung der Hauptkirche in Abschnitt 7, S. 741f.; zur Eleousa in Abschnitt 29, S. 753f.; zu der dem Erzengel Michael geweihten Kirche in Abschnitt 34, S. 756. Bouras 1982, S. 482; Theis 2001, S. 61f.; Congdon 1996, S. 169–184; Kotzabbassi 2013.

98 Für die Hauptkirche ist das Fest der Transfiguration herausgehoben, diesem folgen Geburt, Epiphanias und Kreuzerhöhung, nur halb so stark wird die Beleuchtung an Festen wie Pfingsten, Palmsonntag etc. ausfallen. Zugleich wird die Choreographie im Pantokratorkloster zwischen den einzelnen Bauten verteilt.

99 Thomas / Hero 2000, in Abschnitt 29, S. 754; zu der Ausstattung: Ousterhout 2001; Ousterhout 2010; Spieser 2015 mit einer Rekonstruktion des Bildprogrammes.

dazu, den Betrachtern die Bilder als lebendig erscheinen zu lassen. Ergänzt wird diese Passage durch die Bemerkung über einen möglichen schönen Ton, der aus dem Mund der Dargestellten zu den Rezipienten entweiche.[100]

Auch das Typikon von Irene Doukaina Komnene für das Kloster Kecharitomene in Konstantinopel vermittelt, wie sehr der Auftraggeberin die Lichtchoreographie ein Anliegen war.[101] Nun sind nicht in allen Typika die Anweisungen so präzise und ausführlich. Der tendenzielle Befund ist jedoch, dass dem Licht auch in nur kurzen Passagen Tribut gezollt wird. Für die in unserem Zusammenhang diskutierten Monumente, für die keine Typika überliefert sind, lässt sich folglich der Schluss ziehen (zumal bei Nerezi, wo der Stifter dem komnenischen Herrscherhaus zugehörig ist), dass die Lichtführung in der Regel gerade ab dem 12. Jahrhundert ausgeklügelt und differenziert war. Für Nerezi mögen wir noch ein Detail aus der Ausmalung als Beleg in die Waagschale legen: an der vorderen Kante der Apsiskonche sind außen seitlich je zwei große Leuchter mit angezündeten Kerzen übereinander gemalt (Abb. 2). Wie gut die einzelnen Räume mit künstlicher Beleuchtung versehen waren, lässt sich freilich nicht genau rekonstruieren. Angesichts der Dimensionen der Sakralräume dürfte der Effekt für die Wahrnehmung der Wandmalerei jedoch nicht gering gewesen sein.[102] Licht lenkt nicht nur die Wahrnehmung, sondern vermag diese auch zu initiieren. Wiederholt ist die symbolische Dimension des Lichts in der Forschung thematisiert worden.[103] In unserem Zusammenhang müssen wir auf diesbezügliche Ausführungen verzichten. Eine aus dem 14. Jahr-

100 Thomas / Hero 2000, Typikontext S. 798–849 hier in Abschnitt 9, S. 802. Es folgt: „For it is a marvel to be hold these likenesses in painting, that is, alive and yet unmoving in space, and hence to praise the artist whom the First Creator and Lord endowed with the knowledge of how to paint in a novel fashion. For who would not congratulate him, after having traced the form of these likenesses on to his eye and his heart as though it were living."

101 Thomas / Hero 2000, Typikontext S. 664–717; z.B. zum Licht beim Koimesis-Fest in Abschnitt 59, S. 696f.; zur Geburt Mariens in Abschnitt 60, S. 697; bei der täglichen Ausleuchtung in Abschnitt 66, S. 698, wird festgehalten, dass nach den liturgischen Feiern die Lichter gelöscht werden; dies scheint vor allem die Mitte des Sakralraumes wie die Ikonostase zu betreffen, denn Tag und Nacht brennen Kerzen im Bema und vor der Ikone der Theotokos Kecharitomene (in Abschnitt 68, S. 698). Es geht auch um Feinheiten, wenn es heißt, heruntergebrannte Kerzen müssen bei hohen Festen entfernt und neue eingesetzt werden. Genutzte Kerzen werden für den Alltag konserviert.

102 Wiewohl die Ausleuchtung der Hagia Sophia enorm üppig ausgefallen ist, wie man spätestens an der Rekonstruktion der Lampen erkennen kann (vgl. Bouras / Parani, Fig. 36), gehen die Autoren nicht davon aus, dass dort der große Raum hell war (S. 36): „Despite their great numbers, and the brilliance of their precious materials, the lights of Hagia Sophia would not have been able to drive away the darkness of night from that huge, cavernous church." Man darf an dieser Diagnose durchaus Zweifel haben.

103 So hat sich Isar wiederholt intensiv mit dem Begriff *chora* auseinandergesetzt (zuletzt 2021 mit bibliogr. Angaben), unter dem auch die Bewegung wie das Licht im Sakralraum einbezogen sind. Die Komplexität dieser Thematik steht außer Frage. Eine entsprechende Diskussion dieser Position kann aber in unserem Kontext nicht geleistet werden.

hundert stammende Aussage von Symeon von Thessalonike, dass die Sicht auf Heilige und ihre Schönheit durch die göttlichen Lampen unseren Blick hell und heilig macht und wir innerlich leuchten,[104] darf dennoch angeführt werden. Sie dürfte nicht erst für die Spätzeit Relevanz haben.

Wandmalerei spielt für die Regelung der Lichtchoreographie nicht immer eine definierte Rolle. Beim Pantokratorkloster war jedoch eigens, wie oben skizziert, für die mosaizierten Wandikonen eine separate Beleuchtung vorgesehen. Auch wenn dies offensichtlich nicht die Regel war, macht dieser Passus klar, dass Wandbilder nicht grundsätzlich von dieser Praxis ausgeschlossen waren. Darüber hinaus dürfte die Wechselwirkung zwischen den präsentierten Festtagsikonen mit den parallelen Wandbildern nicht unerheblich sein.[105] Während die Ikone im Kleinformat zwar eine Nähe zum Betrachter ermöglicht, bleibt das dargebotene Szenarium aufgrund des Formates in Bezug auf den Körper des Gläubigen doch in Distanz. Die Größe (s. o.) der inhaltlich analogen Wandbilder hingegen erlaubt körperliche Nähe im Sinne einer Identifizierung bzw. Einbeziehung des Betrachters. So hat der höhere Aufmerksamkeitsfaktor, der von der Erhellung der Festtagsikone ausgeht, für die Wahrnehmung der Bilder im Raum eine Auswirkung. Zugleich aber wird die veränderte Lichtchoreographie im Sakralraum mit dem Flackern der Lichtmittel ein intensives Licht- und Schattenspiel erzeugt haben. Bilder in den kaum ausgeleuchteten Zonen bleiben eher im Verborgenen, andere gewinnen an Präsenz. Wie das künstliche Licht nicht statisch ist, ebenso ergibt sich zugleich über die körperliche Bewegung der Betrachter eine Rückkoppelung zu den Lichtquellen. Die so entstehende Dynamik dürfte auf den Wahrnehmungsprozess Auswirkungen haben bzw. diesen mitgestalten. Nimmt man etwa die Darstellung im Tempel in Mileševa, die direkt unterhalb der Kuppel situiert ist, so dürfte diese sehr gut auch bei Einbruch der Dunkelheit noch sichtbar gewesen sein, da die zentrale Kuppelzone, den Angaben der Typika folgend, recht gut erhellt worden ist. Auch wenn der durch die Führung des Lichts erzielte Effekt bei der Wandmalerei deutlich weniger stark ist als etwa bei der Bildtechnik des Mosaiks, so bleibt doch ein im alljährlichen Verlauf sich atmosphärisch wandelnder Sakralraum, bei dem der Blick des Betrachters einmal deutlicher, einmal weniger durch ein Licht-Schattenspiel gelenkt wird.[106]

104 PG CLV, 344 zitiert in englischer Übersetzung bei Galavaris 1978, S. 72.

105 Sogenannte Festbilder sind einerseits integraler Bestandteil der monumentalen Bildausstattung, sie können jedoch auch als Ikonen auf dem Epistyl der Ikonostase erscheinen. Zudem werden sie an den betreffenden Hohen Festen aufgestellt und eigens durch Licht akzentuiert.

106 Für die Mosaiken, aber auch die Anwendung von Lapislazuli wurde schon hingewiesen (z. B. Schellewald 2012 u. Schellewald 2018). Für die Wandmalerei bedarf es zukünftiger Erprobungen, die mittels digitaler Werkzeuge durchzuführen wären.

4. Kommunizierte Rezeption oder reine Rhetorik?

Die jüngere Ekphrasis-Forschung hat nachvollziehbar argumentiert, dass die rhetorischen Stilmittel auch in der Funktion stehen, im Fall der Bilder diese gleichsam zu beleben, die ihnen eigene Unbeweglichkeit in eine Bewegung zu versetzen, die das im Bild Figurierte als Ausgangspunkt nimmt.[107] Die Ikone ist nach orthodoxem Bildverständnis durch den Kontakt zum Prototyp gleichsam räumlich entgrenzt. Die Wahrnehmung des Bildes kann damit in andere Dimensionen vorstoßen.[108] An einem einzigen Beispiel soll das Potential dieses Prozesses vergegenwärtigt werden: Nikolaos Mesarites hat um 1200 in seiner Ekphrasis zur Bildausstattung der Apostelkirche in Konstantinopel recht intensiv diese fiktionale Bewegung ausgespielt. Während er einerseits, wie die Forschung wiederholt betont, eine möglichst klare und genaue Inspektion der Bilder vorträgt, avanciert eben dieser Text in „eine Erfahrung, mittels derer die Sinne stimuliert werden und die Zuhörerschaft tief beeindruckt werden".[109] Wiederholt adressiert er den Zuhörer als Betrachter direkt und imaginiert sich diesen als Begleiter. In Abschnitt XXV ist der Rhetor nicht nur emotional ergriffen, sondern unmittelbar in die Dramatik involviert.[110] Dieses Überwältigungsszenarium ist darauf angelegt, die Grenze zwischen dem Bild, seinem Geschehen und dem Betrachter in Gänze aufzuheben. Stylus und Feder werden regelrecht zu Partnern bei der Überquerung des Jordan. Sie dienen als Ruder im Tintentopf der Schwarzen See: „[...] and we should steer the ship of our mind into the waves."[111] Mesarites lässt uns allerdings nicht im Unklaren über die Fiktionalität seiner Rede bzw. Vorstellung, wenn es in gebotener Distanz in Abschnitt XXX heißt, dass das, was wir jetzt sehen, nicht das eigentliche Ereignis, sondern etwas Gemaltes bzw. Imaginiertes ist.[112]

Daskas hat indes eine Interpretation für eine besondere Textpassage unterbreitet, in der Mesarites von einem Maler spricht.[113] Dieser wird neben dem Grab Christi stehend als „sleepless keeper" beschrieben, aus einer Randnotiz hatte Heisenberg ihn als

107 Unter anderem: Brubaker 1989; James / Webb 1991; Nelson 2000.

108 Zum Aspekt der Transzendierung vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242, hier insbes. S. 227 f.

109 Zum Text liegen zwei engl. Übersetzungen vor: Downey 1957 mit grch. Text u. Angold 2017 (nur Übersetzung); Zarras 2015, Zitat im Original S. 267: „[...] transforms Mesarites' account into an experience that stimulates the senses and makes a profound impression on the audience [...]."

110 Zu dieser Passage vgl. die beiden durchaus voneinander abweichenden Übersetzungen: Downey 1957, S. 878, grch. Text S. 906; Angold 2015, S. 105; siehe auch: Baseu-Barabas 1992 zu den Relationen zwischen Text und Bild.

111 Angold 2017, S. 106 Zitat.

112 Angold 2017, S. 115; Downey 1957, S. 884 f., grch. S. 911. Es ist die Hand des Künstlers, die es ermöglicht hat, Wasser in der Luft, in den oberen Teilen des Gebäudes zu installieren (Downey 1957, S. 879, grch. S. 907; Angold 2017, S. 106).

113 Es handelt sich um den auch in der Kunstgeschichte wiederholt diskutierten Auszug aus Kapitel XXVIII, Vers 23 (Downey 1957, S. 884, grch. S. 910; Angold 2017, S. 114).

Eulalios identifiziert.[114] Daskas vermutet in dieser Figur des Malers eine Art verstecktes Selbstporträt von Mesarites, der als „keeper" des imperialen Schatzes diente. Eulalios ist nicht ein realer zeitgenössischer Maler. Vielmehr wird er im Sinne einer Metapher eingeführt, die für das künstlerische Ich und damit den Rhetor selbst steht. Akzeptiert man diesen Vorschlag, so wäre der Rhetor (= Betrachter) im Bild selbst imaginiert. Die Nähe oder vielmehr Auswechselbarkeit zwischen dem Maler und dem Schreiber ist aufgrund der beide Tätigkeiten umfassenden Begrifflichkeit von γραφή (*graphe*) gegeben.[115]

Zu diesem Kontext vermag man auch die wiederholt den Epigrammen implementierte Formel einer den Künstler bewegenden Sehnsucht hinzuzufügen. Letztlich ist sie jedoch schon im Horos der sich auf die Bilder beziehenden Synode von 787 formuliert.[116] Die Sehnsucht zielt auf Nähe zur Transzendenz.[117]

5. Zeit – Die Gegenwärtigkeit des Bildes

Lidov hat jüngst für seine oben kurz angesprochene Vorstellung des räumlichen Konzepts der Ikone das besondere Zeitverständnis betont.[118] Antonova hat ausgehend von verschiedenen Autoren, unter anderem auch Pavel Florenskij, in ähnlicher Richtung argumentiert.[119] Eingangs ist jedoch für die Situation des Bildes im Sakralraum die Rückbindung an die liturgische Performanz zu betonen, die mit einer definierten Zeitvorstellung einhergeht. Zwei Komponenten sind in Anschlag zu bringen: das liturgische Ritual, in dem die gesamte Biographie einschließlich der Passion Christi immer wieder durch ein Reenactment aufgerufen wird, wie auch der Festkalender des liturgischen Jahres.[120] Weit mehr als dies in der lateinischen Liturgie der Fall ist, stellt schon bei der Vorbereitung der Gaben die Geburt Christi den Auftakt dar. Das der Liturgie zugrundeliegende Verständnis manifestiert sich vor allem in den diversen Liturgiekommentaren. Große Verbreitung fand etwa die *Historia Ecclesiastica* des in den Bilderstreit involvierten

114 Der Künstlername Eulalios wird unter anderem auch in einem Epigramm des 12. Jahrhunderts erwähnt (Daskas 2016, S. 157).

115 Drpić 2013. Dazu passt auch das Zitat aus einer ekphrasistischen Rede von Mesarites für Alexios III. Angelos (1195–1203), aus der Daskas (2016, S. 163) zitiert: „With the hand of a painter, I undertook with greatest zeal to set out as much as possible in an image [...]." Angold (2017, S. 81 f.) hat die These von Daskas als zu spekulativ bezeichnet.

116 „Denn je öfter man sie in bildlicher Gestaltung sieht, desto mehr werden die, die sie betrachten, zur Erinnerung und zur Sehnsucht an die Protoypen angeregt [...]." (Mansi XIII, col. 252)

117 Vgl. z. B. Rhoby 2010, IK4, S. 50–53; IK6, S. 54 f.; Me96, S. 279–281; Me97, S. 281 f.; Me102, S. 287–290; bei Rhoby finden sich weitaus mehr Beispiele, die dieser Topik verbunden sind.

118 Lidov 2017, S. 425.

119 Antonova 2010.

120 In einem früheren Aufsatz ist der Versuch unternommen worden, die Beziehung zwischen liturgischem Zeremoniell und Bild in den Blick zu nehmen (Schellewald 2008b).

Patriarchen Germanos.[121] Hohe Relevanz eignet zudem der *Protheoria* an, die wohl gegen Ende des 11. Jahrhunderts entstanden ist.[122] Auf diesem stringenten Deutungsprinzip der Liturgie mit der Biographie Christi avancieren Liturgie und Bild zum Abbild. Der kommemorative Aspekt der Liturgie im Sinne einer Aktualisierung findet auch in den Randbildern der liturgischen Rollen seinen Niederschlag. Das in die Gegenwart transponierte Heilsgeschehen wird durch das Medium des Bildes im Sakralraum nachhaltig, d.h. auch jenseits der Performanz, kommuniziert. Vergangenheit wird sowohl im liturgischen Ritual wie auch im Bild als gegenwärtig verstanden. Das Zeitverständnis beruht auf der rituellen Wiederholung, die erst durch den Secundus Adventus Christi beendet werden kann, d.h. der Endzeit, zugleich jedoch auch auf der Vorstellung eines Abbildes von Himmlischer Liturgie. Auf der Basis dieser Gegenwärtigkeit vollzieht sich der Bezug zwischen Bild und Betrachter. Wenn Kemp für die Wahrnehmungszeit der Bilder grundsätzlich formuliert: „[this] would involve prescribed dimensions, as when an image is used within an orchestrated ritual, as in church liturgy, and a voluntary component, when viewing is commenced and terminated, according to the viewers choice […]“,[123] dann wäre es für den byzantinischen Kontext unabdingbar, die Liturgisierung des Bildes, d.h. seine Rückkoppelung an die Liturgie, zu betonen. Der Betrachter wird durch die Liturgie auch für die Wahrnehmung der Bilder konditioniert.

Dem Bildverständnis entsprechend hat Antonova formuliert:

> The main idea, as I see it, is to propose a conception of the time at the borderline between the two worlds which realizes the transformations from the profane to the sacred, from the visible to the invisible.[124]

Grundsätzlich spielt dabei die Vorstellung des sich in diesem Augenblick vollziehenden Ereignisses (nehmen wir z.B. die Beweinung Christi in Nerezi) eine zentrale Rolle, wenn es um diesen Vorstoß in die Transzendenz geht. Die in unserem Kontext obwaltende Zeitvorstellung entspricht durchaus derjenigen, wie sie Kalokyris mit einem Zitat von Evangelos D. Theodoron charakterisiert hat:

> normally in worship, time ceases to exist in the form of the past, present and future, and is changed into a mystical life-experience in which, while eternity is lived in the presence, the (things of the past) and of the future and even the (eschatological) things – that is prehistory and the main stages of the (redemptive) work of Christ, as well as the salutary gifts extending to the last days which flowed from him – are condensed and experienced mystically as something living and present before our eyes.[125]

121 Schulz 2000, S. 155–165; Bornert 1966, S. 125–180; kritische Edition des Textes Meyendorff 1984.

122 Schellewald 2008b, S. 150; grundlegend Bornert 1966, S. 181–206.

123 Das mündliche Zitat von Martin Kemp bei Antonova 2010, S. 10.

124 Antonova 2010, S. 23. Diese Aussage ist bei ihr verbunden mit der Diskussion der umgekehrten Perspektive bei Florenskij und anderen Autoren.

125 Antonova (2010, S. 135) zitiert diese nach Kalokyris 1967, S. 359, hier nach Kalokyris.

Blicken wir kurz zurück auf die Konstellation der figurierten Bischöfe und den am Altar agierenden Liturgen in Nerezi, so wird das Phänomen der Konvergierung zeitlicher Ebenen erneut unterstrichen. Die Emphase, mit der die Bilder den Betrachter adressieren, hat Anteil daran, dieses Zeitverständnis auch visuell zu transportieren. Inwieweit in den Bildern des von uns gewählten Zeitfensters spezifische ästhetische Prinzipien obwalten, soll abschließend mit einer kurzen Passage zu Michael Psellos erörtert werden.

6. Die Ästhetik des Michael Psellos und die Grenzen der Malerei

Wiederholt ist im Kontext der Malerei von Nerezi Bezug auf die Schriften von Michael Psellos (1018–1078) Bezug genommen worden, der Fokus lag dabei vorzugsweise auf einer von ihm verfassten Ekphrasis zur Kreuzigung wie auch seinem Text zu der berühmten Marienikone des Blachernenklosters.[126] Seine mit antiker Rhetorik vertrauten Texte wurden von einer einflussreichen (intellektuellen) Elite rezipiert. Belting hat die von Psellos verwendete Begrifflichkeit einer ‚beseelten Malerei' (ἡ ἔμψυχος γραφή / *empsychos graphe*) direkt mit dem stilistischen Erscheinungsbild der zeitgenössischen Malerei (wie auch derjenigen des 12. Jahrhunderts) in Verbindung gebracht, da diese erkennbar auf die Emotionalität der Protagonisten fokussiere. So wurden etwa die zärtlichen Gesten der Protagonisten diesbezüglich interpretiert.

Cormack, aber vor allem Barber haben diese direkten Referenzen jedoch als problematisch herausgestellt.[127] Barbers Position fußt auf einer kritischen Sondierung, die ein weitaus größeres Textcorpus umfasst.[128] Psellos, so Barber, bezieht sich nicht auf neuartige Ikonen, da er das Potential der Kunst als begrenzt definiert und

> [...] the term expresses a particular desire on the part of Psellos for what might be called an authentic presence that is mediated by the painting but that is not the product of the work of art.[129]

Psellos formuliert seine Position mit deutlichen Worten:

> While this living painting exists as a result of component parts combined most felicitously, the entire living form seems to be beyond this, so that life exists in the image from two sources, from art, which makes a likeness, and from grace, which does not liken to anything else.[130]

126 Belting 1990, S. 292–330. Die Texte liegen inzwischen in engl. Übersetzungen vor: Barber / Papaioannou 2017, S. 290–299 u. S. 300–306.

127 Barber 2006; Barber / Papaiannou 2017; folgende Texte stehen im Zentrum der einführenden Überlegungen von Barber (S. 247–265): On perception and perceptibles (S. 266–269); On beauty and on intelligible beauty (S. 270–278); einzelne Briefe (S. 348–353).

128 Barber / Papaionnaou 2017.

129 Barber 2006, S. 118.

130 Kreuzigungs-Ekphrasis, Barber / Papaioannou 2017, S. 299.

Die sogenannte ‚beseelte Malerei' ist kein Prinzip, das gleichsam als stilistisches Phänomen wahrgenommen werden kann: „A ‚living painting' thus presents the natural and the supernatural together, linking the human and the divine in the work of art."[131]

Es bedarf eines direkten Eingriffs eines „overseeing minds", das die Malerei auf ihren Prototyp hin auslotet. Für Psellos verharren wir als Betrachter trotz aller Bemühungen der Malerei jenseits einer Gewissheit, dass die Kunst aufgrund ihrer eigenen Fertigkeiten die Grenzen zwischen der visuellen zur intellegiblen Schönheit zu überwinden vermag: „The icon may allow us to see an accurately rendered subject, but it will also permit us to know that we cannot grasp the whole in the work of art itself."[132]

Alles, was sich auf der Ebene der Sichtbarkeit offeriert, ist gleichsam nur der Schatten dessen, was wir zu sehen ersehnen. Nun hat freilich auch Barber betont, dass die Blachernenikone, bei der Psellos paradigmatisch vorführt, in welcher Relation sich die sichtbare Form (ἡ μορφή / *morphe*) zur eigentlichen Form (τὸ εἶδος / *eidos*) verhält, einen besonderen Fall darstellt, insofern als es sich um eine wunderwirksame Ikone handelt, bei der sich das Heilige selbst entäußert.

Mit dieser substantiellen Kritik vermag man sich nicht für eine auf der Ebene der Sichtbarkeit sich verändernde, neue Malerei auf Psellos berufen. Dennoch zeigen die Passagen, in denen er das Sichtbare erörtert, durchaus Parallelen zur zeitgenössischen Bildproduktion. Aus meiner Perspektive sind dies zum einen die mimetischen Momente der Malerei, die eine Nähe zwischen Bild und Betrachter herstellen, zum anderen die vor allem in den von ihm verfassten Texten zur Rhetorik nachweisbaren Prinzipien, in denen Emotionalität als integraler Bestandteil genannt ist.[133] Auch da, wo es primär um das Sprachliche bzw. Textuelle geht, zeigen einzelne Passagen, dass seine Rhetorik sich auch Bildern verdankt.[134]

Psellos ist durchaus der Auffassung, dass die irdische Schönheit dazu angetan ist, die Sehnsucht nach der intelligiblen Schönheit in unseren Seelen anzuzünden.[135] Die Kunst ist also nicht beseelt in dem bisher gedachten Sinne, sondern sie kann als eine

131 Barber 2006, S. 124.

132 Barber in Barber / Papaioannou 2017, S. 256.

133 Seine Überlegungen zur literarischen Konzeption basieren zu großen Teilen auf Dionysios von Halikarnassos. Aber selbst wenn sein eigener Beitrag recht dünn ausfällt, dürfte sein Anspruch, individuellen Emotionen Ausdruck zu verleihen, festzuhalten sein. So lautet eine dieser Passagen: „As for us, we do not use the same type of composition when we are disturbed by different emotions. The careful orator must fit what is appropriate to each state of the soul, and neither create a difference in his words for the same emotion nor produce the same order and composition for different <emotions>." Barber / Papaioannou 2017, S. 73 aus dem Text Περὶ συνθήκης τῶν τοῦ λόγου μερῶν.

134 Barber / Papaioannou 2017, S. 217.

135 Barber macht angesichts der Kreuzigungsekphrasis deutlich, dass der Betrachter angesichts der Ikone zu einer Kontemplation aufgefordert wird über das, was diese eben nicht zeigen kann (Barber / Papaioannou 2017, S. 291).

Art Brücke oder Kanal zur Transzendenz dienen. Mit Psellos gewinnen wir eine Position, die einerseits dem Visuellen ein hohes Potential unterstellt, zugleich die Grenzen des Sichtbaren bzw. der Sichtbarkeit bestimmt.

Ganz fern von der zeitgenössischen Malerei ist Psellos nicht, wenn etwa die Ebenen des Sinnlichen ausgereizt werden. Wie ausgeführt, sind es spezifische Konstellationen räumlicher, formaler (das Format), rhetorischer, zeitlicher Strukturen, mittels derer die Sinne tangiert sind. Der Lichtchoreographie kommt hier eine besondere Rolle zu, da sie mit ihrem lebendigen Spiel zugleich im und durch das Licht auch eine Art Kanal offeriert, der dem symbolischen Verständnis nach in den Raum vorstößt, der jenseits dieser Materialität liegt.

So sehr die Wirkung somit durch das Zusammenspiel von autologischen und heterologischen Aspekten erzeugt wird, so sehr ist sie in den gezeigten Beispielen in ihrer Erfahrungsdimension darauf angelegt, den irdischen Bezug zu übersteigen. Die ästhetische Erfahrung hat ihr Ziel somit nicht darin, sich selbst zu genügen, sondern darin, über sich selbst hinauszuweisen. Gerade darin liegt ihr besonderer Anspruch.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Liturgies = Brightman, Frank Edward: Liturgies, eastern and western. Being the Texts Original or Translated of the Principal Liturgies of the Church, ed. with Introd. and Appendices by F. E. Brightman on the Basis of the Former Work by C. E. Hammond, Vol. 1: Eastern liturgies, Oxford 1896.

Mansi XIII = Mansi, Giovanni Domenico: Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Bd. 13: Anni 787–814, Graz 1960 (unver. Nachdruck der 1902 bei Hubert Welter in Paris erschienenen Ausgabe).

Stéthatos = Darrouzès, Jean: Nicétas Stéthatos, Opuscules et lettres. Introduction, texte critique, traduction notes par Jean Darrouzès, Paris 1961 (Sources chrétiennes 81).

Sekundärliteratur

Angold 2017 = Angold, Michael: Nicholas Mesarites. His Life and Works (in Translation). Translated with Notes and Commentary, Liverpool 2017 (Translated Texts for Byzantinists 4).

Antonova 2010 = Antonova, Clemena: Space, Time and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God, Farnham 2010.

Babić 1968 = Babić, Gordana: Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au 12. siècle. Les évêques officiant devant l’Hétimasie et devant l’Amnos, in: Frühmittelalterliche Studien 2 (1968), S. 368–386.

Babić / Walter 1976 = Babić, Gordana / Walter, Christopher: The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, in: Revue des Études Byzantines 34 (1976), S. 269–280.

Barber 2006 = Barber, Charles: Living Painting, or the Limits of Pointing? Glancing at Icons with Michael Psellos, in: Charles Barber / David Jenkins (Hgg.): Reading Michael Psellos, Leiden / Boston 2006 (The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400–1500, 61), S. 117–130.

Barber / Jenkins 2006 = Barber Charles / Jenkins David (Hgg.): Reading Michael Psellos, Leiden / Boston 2006 (The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400–1500, 61).

Barber 2017 = Barber, Charles: On the Origin of the Work of Art: Tradition, Inspiration and Invention in the Post-Iconoclastic Era, in: Kristina Mitalaitė / Anca Vasiliu (Hgg.): L'icône dans la pensée et dans l'art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien, Turnhout 2017 (Byzantioς. Studies in Byzantine History and Civilization 10), S. 153–175.

Barber / Papaioannou 2017 = Barber, Charles / Papaioannou, Stratis (Hgg.): Michael Psellos on Literature and Art. A Byzantine Perspective on Aesthetics, University of Notre Dame, Indiana 2017.

Baseu-Barabas 1992 = Baseu-Barabas, Theonie: Zwischen Wort und Bild. Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.), Wien 1992.

Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Belting 2000 = Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, 3. Aufl. Berlin 2000.

Bouras 1982 = Bouras, Laskarina: Byzantine Lighting Devices, in: Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 32.3 (1982), S. 479–491.

Bouras / Parani 2008 = Bouras, Laskarina / Parani, Maria G.: Lighting in Early Byzantium, Washington 2008 (Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 11).

Brown 2008 = Brown, Michelle P.: When Illuminated Manuscripts are not what they seem: the Cases of the Holkham Bible Picture Book and a Newly Discovered Croatian Altarpiece, in: Ikon 1 (2008), S. 103–122.

Brubaker 1989 = Brubaker, Leslie: Perception and Conception: Art, Theory and Culture in Ninth-Century Byzantium, in: Word & Image 5 (1989), S. 19–32.

Congdon 1996 = Congdon, Eleanor A.: Imperial Commemoration and Ritual in the *typikon* of the Monastery of Christ Pantokrator, in: Revue des études byzantines 54 (1996), S. 169–199.

Cormack 2003 = Cormack, Robin: „Living painting", in: Elizabeth Jeffreys (Hg.): Rhetoric in Byzantium, Ashgate 2003 (Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001), S. 235–253.

Corrie 1996 = Corrie Rebecca W.: Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bardone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East, in: Gesta 35.1 (1996), S. 43–65.

Cutler / Carr 1976 = Cutler, Anthony / Carr, Annemarie Weyl: The Psalter Benaki 34.3. An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400, in: Revue des Ètudes Byzantines 34 (1976), S. 281–323.

Cutler / Browning 1992 = Cutler, Anthony / Browning, Robert: In the Margins of Byzantium? Some Icons in Michael Psellos, in: Byzantine and Modern Greek Studies 16 (1992), S. 21–32.

Daskas 2016 = Daskas, Beatrice: A Literary Self-Portrait of Nikolaos Mesarites, in: Byzantine and Modern Greek Studies 40 (2016), S. 151–169.

Downey 1957 = Downey, Glanville: Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, in: Transaction of the American Philosophical Society, NS., 47.6 (1957), S. 855–924.

Drpić 2013 = Drpić Ivan: Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of Graphē in Late Byzantium, in: Word & Image 29.3 (2013), S. 334–353.

Galavaris 1978 = Galavaris, George: Some Aspects of Symbolic Use of Lights in the Eastern Church. Candles, Lamps and Ostrich Eggs, in: Byzantine and Modern Greek Studies 4 (1978), S. 69–78.

Gerstel 1994 = Gerstel, Sharon E. J.: Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary, in: Greek, Roman and Byzantine Studies 35 (1994), S. 195–204.
Gerstel 1999 = Gerstel, Sharon E. J.: Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle / London 1999 (Monograph on the Fine Arts 56).
Geymonat 2013 = Geymonat, Ludovico V.: Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch, in: Heather E. Grossman / Alicia Walker (Hgg.): Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000–1500, Leiden 2013 (Medieval Encounters 18), S. 220–285.
Hamann-MacLean / Hallensleben 1963 = Hamann-MacLean, Richard / Hallensleben, Horst: Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Gießen 1963 (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 2,3).
Hörandner / Rhoby 2008 = Hörandner, Wolfram / Rhoby, Andreas (Hgg.): Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme. Akten des internationalen Workshops (Wien, 1.–2. Dezember 2006), Wien 2008 (Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 14).
Hutter 1999 = Hutter, Irmgard: The Magdalen College „Musterbuch“: A Painter’s Guide from Cyprus at Oxford, in: Nancy Patterson Ševčenko / Christopher Moss (Hgg.): Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki, Princeton 1999, S. 117–146.
Isar 2021 = Isar, Nicoletta: Dazzling Radiance, a Paradigma and a Quiz in Byzantine Chorography and Hierotopy, in: Jelena Bogdanović (Hg.): Icons of Space: Advances in Hierotopy, London / New York 2021, S. 46–67.
James / Webb 1991 = James, Liz / Webb, Ruth: ’To understand ultimate things and enter secret places’. Ekphrasis and Art in Byzantium, in: Art History 14 (1991), S. 1–17.
Klenner 2012 = Klenner, Marietta: Lichtspende in Byzanz, Masterthesis, Wien 2012 (othes.univie.ac.at)
Koshi 1974 = Koshi, Koichi: Über das Bildprogramm in der Klosterkirche von Mileševa, in: Orient 10 (1974), S. 115–140.
Kotzabassi 2013 = Kotzabassi, Sofia: Feasts at the Monastery of Pantokrator, in: Sofia Kotzabassi (Hg.): The Pantokrator Monastery in Constantinople, Berlin / Boston 2013, S. 153–190.
Lange 1969 = Lange, Günter: Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts, Würzburg 1969 (Schriften zur Religionspädagogik und Kerygmatik 6).
Lidov 2017 = Lidov, Alexei: Icon as *chora*: Spatial Aspects of Iconicity in Byzantium and Russia, in: Kristina Mitalaité / Anca Vasiliu (Hgg.): L’icône dans la pensée et dans l’art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d’image divine en contexte chrétien, Turnhout 2017 (Byzantioς. Studies in Byzantine History and Civilization 10), S. 423–447.
Mango 1990 = Mango, Cyril: The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wall Paintings. Part 1: Description with the Collaboration of Ernest J. W. Hawkins and Susan Boyd, in: Dumbarton Oaks Papers 44 (1990), S. 63–94.
Mango 1997 = Mango, Cyril: The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents, 2. Aufl. Toronto / Buffalo / London 1997.
Maguire 1977 = Maguire, Henry P.: The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, in: Dumbarton Oaks Papers 31 (1977), S. 123–174.
Maguire 1980/1981 = Maguire, Henry P.: The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, in: Dumbarton Oaks Papers 34/35 (1980/1981), S. 261–269.
Maguire 1981 = Maguire, Henry: Art and Eloquence in Byzantium, Princeton 1981.
Mercenier 1953 = Mercenier, Feuillen: La prière des églises de rite byzantin, Bd. 2.1: Les fêtes. Grandes fêtes fixes, Chevetogne 1953.

Meyendorff 1984 = Meyendorff, Paul: St. Germanus of Constantinople. On the Divine Liturgy. The Greek Text with Translation, Introduction, and Commentary, Crestwood / NY 1984 (Historia Ecclesiastica).

Milković-Pepek 1958 = Milković-Pepek, Petar: Umilitelnite motivi vo vizantijskata umetnost na Balkanot i problemot na Bogorodica Pelagonitisa, in: Zbornik izdanija na Arheološkiot Musej Skopje 2 (1958), S. 1–30.

Milne 1935–1936 = Milne, Herbert John: An Iconographic Sketchbook, in: British Museum Quarterly 10 (1935–1936), S. 65–66.

Nelson 2000 = Nelson, Robert S.: To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium, in: Robert S. Nelson (Hg.): Visuality Before and Beyond the Renaissance, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in New Art Histority and Criticism), S. 143–168.

Nikolaïdes 1996 = Nikolaïdes, Andréas: L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Etude iconographique des fresques de 1192, in: Dumbarton Oaks Papers 50 (1996), S. 1–137.

Olcay 2001 = Olcay Yelda B.: Lighting Methods in the Byzantine Period and Findings of Glass Lamps in Anatolia, in: Journal of Glass Studies 43 (2001), S. 77–87.

Ousterhout 2001 = Ousterhout, Robert: Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery, in: Nevra Necipoğlu (Hg.): Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life, Leiden / Boston / Köln 2001 (The Medieval Mediterranean 33), S. 133–152.

Ousterhout 2010 = Ousterhout, Robert: The Decoration of the Pantokrator (Zeyrek Camii): Evicence Old and New, in: Ayla Ödekan / Engin Akyürek / Nevra Necipoğlu (Hgg.): Change in the Byzantine World in theTwelfth and Thirteenth Centuries. Proceedings of the First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, Istanbul 2010 (Istanbul Archaeological Museum, 25–28 June 2007), S. 432–439.

Papacostas / Mango / Grünbart 2007 = Papacostas, Tassos / Mango, Cyril / Grünbart, Michael: History and Architecture of Saint John Chrysostomos at Koutsovendis, in: Dumbarton Oaks Papers 61 (2007), S. 25–156.

Parani 2018 = Parani, Maria: A Monument of his Own? An Iconographic Study of the Wall Paintings of the Holy Trinity Parekklesion at the Monastery of St. John Chrysostom, Koutsovendis (Cyprus) in: Studies in Iconography 39 (2018), S. 1–85.

Potamianos 2021 = Potamianos, Iakovos: The Concept of Temenos and the Section of Light, in: Jelena Bogdanović (Hg.): Icons of Space: Advances in Hierotopy, London / New York 2021, S. 68–91.

Radojčić 1963 = Radojčić, Svetozar: Mileševa, Belgrad 1963 (Umetnički spomenici Jugoslavije).

Restle 1995 = Restle, Marcell: Malerbücher, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 5, Stuttgart 1995, Sp. 1221–1237.

Restle 2001 = Restle, Marcell: Anphibola – Patroni in der byzantinischen und postbyzantinischen Malerei?, in: Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias Ser. 4, 22 (2001), S. 281–286.

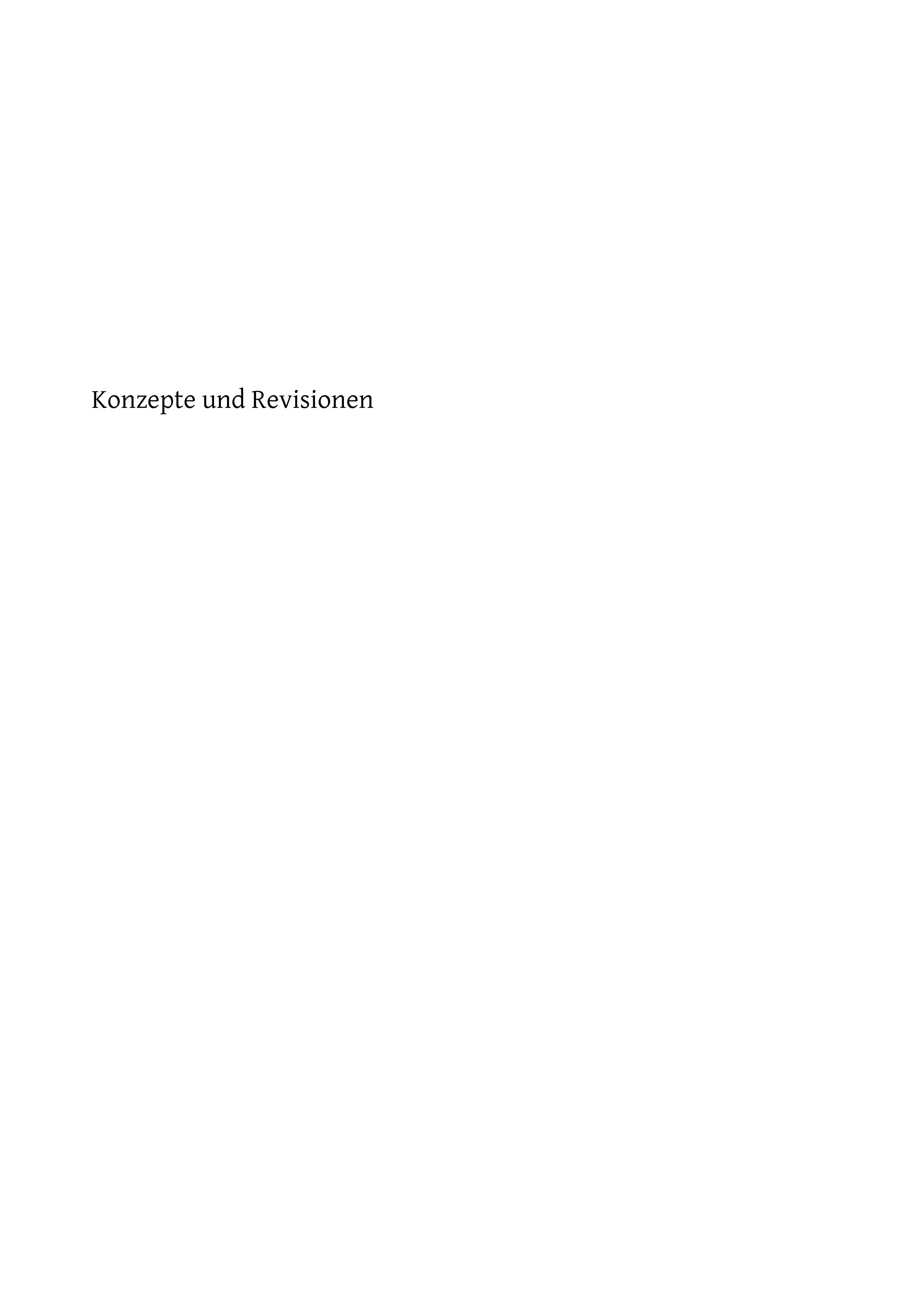
Restle 2005 = Restle, Marcell: Musterbücher, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 6, Stuttgart 2005, Sp. 770–806.

Rhoby 2008 = Rhoby, Andreas: Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst, nebst Addenda zu Bd. 1: Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, Wien 2010 (Wolfram Hörandner / Andreas Rhoby / Anneliese Paul [Hgg.]: Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung, Bd. 2) (Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 15).

Savage 2008 = Savage, Matthew: The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Žiča Monastery (Serbia), in: Wolfram Hörandner / Andreas Rhoby (Hgg.): Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme. Akten des internationalen Workshops (Wien, 1.–2. Dezember 2006), Wien 2008 (Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 14), S. 101–112.

Scheller, Robert W.: Exemplum: Model-book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470), Amsterdam 1995.
Schellewald 2005 = Schellewald, Barbara: Nerezi, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 6, Stuttgart 2005, Sp. 946–966.
Schellewald 2008a = Schellewald, Barbara: Und es ward Bild ... Zum Verhältnis von Bild und Text in byzantinischen Sakralräumen, in: Susanne Ehrich / Julia Ricker (Hgg.): Mittelalterliche Weltdeutung in Text und Bild, Weimar 2008, S. 47–76.
Schellewald 2008b = Schellewald, Barbara: Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren: Liturgisches Zeremoniell und Bild in Byzanz im 11. und 12. Jahrhundert, in: Edgar Bierende / Sven Bretfeld / Klaus Oschema (Hgg.): Riten, Gesten, Zeremonien. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2008 (Trends in Medieval Philology 14), S. 141–166.
Schellewald 2012 = Schellewald, Barbara: Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42, H. 167 (2012), S. 16–37.
Schellewald 2018 = Schellewald, Barbara: *Out of the Blue* – die Erscheinung des Göttlichen. Der Einsatz von Lapislazuli im Mittelalter, in: Natascha Adamowsky / Nicola Gess / Mireille Schnyder / Hugues Marchal / Johannes Bartuschat (Hgg.): Archäologie der Spezialeffekte, Paderborn 2018 (Poetik und Ästhetik des Staunens 4), S. 217–238.
Schulz 2000 = Schulz, Hans-Joachim: Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt, 3., völlig überarb. u. aktualisierte Aufl., Trier 2000 (Sophia 5).
Shorr 1946 = Shorr, Dorothy C.: The Iconographic Development of the „Presentation in the Temple", in: The Art Bulletin 28 (1946), S. 17–32.
Sinkević 2000 = Sinkević, Ida: The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000 (Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Reihe B: Studien und Perspektiven 6).
Spieser 2015 = Spieser, Jean-Michel: Le monastère du Pantocrator à Constantinople. Le typikon et le monument, in: Convivium 2.1 (2015), S. 202–217.
Stylianou 1985 = Stylianou, Andreas u. Judith A.: The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art, London 1985.
Taft 1994 = Taft, Robert F.: The Synaxarion of Evergetis in the History of Byzantine Liturgy, in: Margaret Mullett / Anthony Kirby (Hgg.): The Theotokos Evergetis and Eleventh-Century Monasticism, Belfast 1994 (Belfast Byzantine Texts and Translations 6.1), S. 274–293.
Taft 2006 = Taft, Robert F.: The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?, in: Sharon E. J. Gerstel (Hg.): Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historicial, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, Washington 2006, S. 27–50.
Teteriatnikov 2011 = Teteriatnikov, Natalia: The New Role of Prophets in Byzantine Church Decoration after Iconoclasm. The Case of the New Tokalı Kilise, Cappadocia, in: Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias 32 (2011), S. 51–64.
Theis 2001 = Theis, Lioba: Lampen, Leuchten, Licht, in: Christoph Stiegemann (Hg.): Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Mainz 2002, S. 53–63.
Thomas / Hero 2000 = Thomas, John Philip / Hero, Angela Constantinides (Hgg.): Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments, Washington D.C. 2000 (Dumbarton Oaks Studies 35.2).
Todić 1994 = Todić, Branislav: Anapeson. Iconographie et signification du thème, in: Byzantion 64 (1994), S. 134–165.

Velmans 1972 = Velmans, Tania: Le dessin à Byzance, in: Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot 58 (1972), S. 137–170.
Walter 1982 = Walter, Christopher: Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982 (Birmingham Byzantine series 1: Variorum publication 3).
Warland 2005 = Warland, Rainer: Die Reiter des Freiburger Musterblattes und die Bildgeschichte der byzantinischen Zweireiterikone, in: Lars M. Hoffmann / Anuscha Monchizadeh (Hgg.): Zwischen Polis, Provinz und Peripherie: Beiträge zur byzantinischen Geschichte und Kultur, Wiesbaden 2005 (Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik 7), S. 883–893.
Weyl Carr 2002 = Weyl Carr, Annemarie: The „Virgin Veiled by God". The Presentation of an Icon on Cyprus, in: Elizabeth Sears / Thelma K. Thomas (Hgg.): Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object, Ann Arbor, Michigan 2002, S. 215–227.
Winfield 1968 = Winfield, David C.: Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study, in: Dumbarton Oaks Papers 22 (1968), S. 61–139.
Winfield 2003 = Winfield, David C. and June: The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance, Washington 2003 (Dumbarton Oaks Studies 37).
Wybrew 1990 = Wybrew, Hugh: The Orthodox Liturgy. The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite, New York 1990.
Zarras 2015 = Zarras, Nektarios: A Gem of Artistic *Ekphrasis*: Nicholas Mesarites' Description of the Mosaics in the Church of the Holy Apostles at Constantinople, in: Alicia Simpson (Hg.): Byzantium 1180–1204: 'The Sad Quarter of a Century'?, Athen 2015 (National Hellenic Research Foundation. Institute of Historical Research. Section of Byzantine Research. International Symposium 22), S. 261–282.



Konzepte und Revisionen

Irmgard Männlein-Robert

Illusion und Phantasie – Zur Poetologie der Aisthesis in der ekphrastischen Dichtung des Hellenismus

Abstract

This paper is about ekphrastic poetry and its poetology in Hellenistic times, which, according to my thesis, reflects a new aesthetic turn in poetry. The relevant sources are ekphrastic epigrams, which thematize works of art and artifacts. These poetic texts aim to achieve specific aesthetic effects and internal reflections in the perceiving subject. My thesis is that practices can be identified in epigrams which result from philosophical discourses on αἴσθησις / *aisthesis* (sensory perception) and on φαντασία / *phantasia* (imagination). As shown in the first case study, the epigrams about Myron's cow reflect a subject of everyday life that is not beautiful in itself, but whose naturalistic representation is considered perfect in art. The poems employ particular practices of (re-)presentation while intentionally breaking the aesthetic illusion. In the second case study, Meleager's ekphrastic epigrams on Praxiteles' statue of Eros, an artfully enacted interaction between poet, artist, and subject becomes apparent. Processing Platonic, as well as Stoic ideas, the subjective imagination takes center stage, relying on Eros as a demiurgic, inspiring, and formative force. The old rivalry between poetry and visual art is thus stimulated anew by a contemporary aesthetic discourse, which appears to be inspired by contemporary philosophical concepts.

Keywords

Apate, Ekphrasis, Epigram, Illusion, Phantasia, Poetology, Pseudos

1. Einführung: Von Reflexionsfiguren bis hin zu Praktiken

In diesem Beitrag geht es um ekphrastische Dichtung und deren Metapoetik in hellenistischer Zeit, die, so die These, immer auch ästhetische Phänomene und Kriterien reflektiert. Die relevanten Quellen sind ekphrastische poetische Texte, vor allem Epigramme, die Kunstwerke und Artefakte (z.B. Statuen, Gemälde, Gebäude, Alltagsgegenstände, Votivgaben, [Wand-]Teppiche, Grabdenkmäler) thematisieren. Diese poetischen Texte zielen dabei weniger auf eine detaillierte Beschreibung oder Repräsentation dieser Objekte ab als vielmehr auf spezielle ästhetische Effekte und Reflexionen beim wahrnehmenden Subjekt, so dass etwa Illusion, Wiedererkennung, Aufmerksamkeit, Erstaunen, Befremdung, Bewertung oder die Setzung von Kriterien im Fokus stehen. Diese Prozesse ästhetischer Reflexion repräsentieren insofern eine ‚andere' Ästhetik im Sinne des Tübinger SFB 1391, als sie *implizit* Konzepte, Techniken oder Modi des Ästhe-

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-010

tischen (Sensationen des Visuellen, Akustischen, Haptischen etc.) mittels vormoderner Artefakte im dynamischen Austausch von autologischen und heterologischen Kriterien verhandeln.[1] Diese implizite ekphrastische Poetik befasst sich zum einen mit Aspekten der Produktion (z.B. dem Künstler, der Materialität, stilistischen Kriterien etc.), zum anderen mit Aspekten von Kontexten und Pragmatiken. Mit Blick darauf erweisen sich philosophische Diskurse über Ästhetik und Imagination, zusammen mit der Verfertigung von Artefakten, der Agency von Dingen und religiösen oder politischen Kontexten und Praktiken als besonders relevant. Hier lässt sich eine zunehmende Rivalität zwischen Dichtung und bildender Kunst (*paragone*) feststellen, die motiviert ist durch eine neue Ästhetik und neue Techniken, die sich beide sowohl im Bereich der bildenden Künste wie auch im Feld der zeitgenössischen literarischen und textuellen Kultur des hellenistischen Epigramms entwickeln. Weiterhin können wir neue Impulse im Kontext hellenistischer Epigramm-Praktiken identifizieren, die aus (zeitgenössischen) philosophischen Diskursen über αἴσθησις / *aisthesis* (d.h. sinnliche Wahrnehmung in einem breiten Sinne) und über φαντασία / *phantasia* (Imagination) resultieren, deren Wechselspiel in den ekphrastischen Epigrammen zu beobachten ist. Es erscheint daher sinnvoll, die potenzielle Beziehung zwischen Terminologie, Reflexions- und Gedankenfiguren oder Konzepten in hellenistischen ekphrastischen Texten – ganz besonders metapoetische Reflexionen – und in ähnlichen Diskursen im Blick zu behalten, die seit Platon und Aristoteles, der Stoa und den Epikureern sowie aus der hellenistischen (skeptischen) Phase der Akademie bekannt sind.

Die Leitfragen im Teilprojekt C01 ‚Andere Poetik der Ekphrasis' sind folgende: Inwiefern ist die Rivalität zwischen ekphrastischer Dichtung und bildender Kunst in hellenistischer Zeit bedingt durch ästhetische Diskurse und wie wirkt sich das auf poetische Praktiken und metapoetische Codes und Kodierungen aus? Lassen sich Interaktionen zwischen ästhetischer Selbstreflexion der poetischen Texte und der philosophischen Konzeption der Sinneswahrnehmung identifizieren? Und welche Schlussfolgerungen können wir für unser Verständnis hellenistischer Ästhetik daraus generell ziehen? Meine Arbeitshypothese ist, dass sich besonders in hellenistischer Zeit, also seit dem Ende des 4. Jahrhunderts v.Chr., neue, ‚andere' Poetiken der Ekphrasis abzeichnen, die zum ersten Mal großes Interesse an hässlichen oder nicht-schönen Sujets und Artefakten, aber auch an zeitgenössischen philosophischen Diskursen über Ästhetik, über Sinneswahrnehmung aufweisen sowie emotionale und mentale Realisierung und Imaginierung reflektieren (gemäß der ‚heterologischen Dimension' im Sinne des SFB-Modells). Im vorliegenden Beitrag liegt der Fokus vor allem auf den poetischen Praktiken, auf der (Meta-)Poetik von Illusion und der poetischen Verhandlung ästhetischer

1 Zu diesen Begrifflichkeiten siehe den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier insbes. S. 26–29.

Kriterien (gemäß der ‚autologischen Dimension'), die in hellenistischen ekphrastischen Epigrammen häufig implizit zu finden sind. Vor dem Hintergrund einer postulierten spezifisch hellenistischen ‚Sehkultur' (‚culture of viewing')[2] sollen somit ästhetische Reflexionsfiguren verschiedener Art (z. B. ein betrachtender Experte oder ein naiver Laie; das Erschrecken über die Lebensechtheit eines Artefakts; die Illusion von Sehen oder Hören; die Kombinationstechniken der Phantasie) mit Blick auf unterschiedliche, etwa literarische, textuelle, soziale, religiöse, politische oder räumliche, Kontexte interpretiert und evaluiert werden.

2. Stand der Forschung und Konzept von Ekphrasis

Werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf den aktuellen Stand der Forschung zum Thema Ekphrasis im Feld der Klassischen Philologie: Seit den 1990er und vor allen Dingen seit den 2000er Jahren wird Ekphrasis als rhetorisches und ästhetisches Phänomen neu bewertet.[3] Entscheidend für diesen Ansatz war die neue Analyse ästhetischer wie poetischer Modi des Sehens als Interaktion zwischen Betrachter und materiellem Artefakt oder zwischen Leser und Text. Vor diesem Hintergrund gewann das (hellenistische) ekphrastische Epigramm als literarisches Genre, vor allem in den frühen 2000er Jahren, maßgeblich stimuliert durch die Entdeckung des sogenannten „Mailänder" Poseidippos-Papyrus,[4] neue Aufmerksamkeit. Gleichzeitig wurde die hellenistische Dichtung (ab ca. 300 bis ca. zur Zeitenwende) aufgrund ihrer komplexen Reflexion über Medienwechsel, ihrer neuen Kompositionsmodi sowie ihrer experimentellen Formen zunehmend als literarische Moderne wahrgenommen.[5] Im Zuge des sogenannten ‚pictorial turn' und des damit verbundenen Interesses an ‚visual studies' als unabhängigem Forschungsfeld[6] wurden auch die literarischen ekphrastischen Diskurse der griechisch-römischen Antike – meist mit einem Fokus auf hellenistischer Dichtung – neu bewertet.[7]

Vor diesem Hintergrund wird zunächst deutlich, dass die poetologischen Vorbedingungen für Ekphrasis verschieden sind von denen, die man vorher postulierte. Ekphrastische Beschreibungen sind demnach nicht mehr nur – und nicht vorrangig – präzise Beschreibungen von Objekten (wie etwa in den späteren *progymnasmata*), sondern viel-

2 Zur Diskussion über den „Diskurs über das Sehen" siehe Goldhill 1994; Zanker 2004; Goldhill 2007.
3 Z. B. Heffernan 1993; Goldhill 1994; Webb 1999; Elsner 2002a; Goldhill 2007; Webb 2009; Webb 2016.
4 Siehe Gutzwiller 2002; Zanker 2003; Zanker 2004; Acosta-Hughes / Kosmetatou / Baumbach 2004; Squire 2013b.
5 Siehe z. B. Männlein-Robert 2007b; Tueller 2008; Luz 2010; Kwapisz 2013.
6 Mitchell 1994.
7 Manakidou 1993; Goldhill / Osborne 1994; Lévy / Pernot 1997; Gutzwiller 2002; Meyer 2005; Bartsch / Elsner 2007; Prioux 2007; Prioux 2008; Otto 2009; Marino / Stavru 2013; Squire 2016; Kampakoglou / Novokhatko 2018.

mehr Meta-Reflexionen, in denen der Fokus nicht auf dem jeweiligen Objekt, sondern vielmehr auf dem betrachtenden Subjekt und seinem resp. ihrem Akt der Wahrnehmung eines Objekts oder Artefaktes liegt.[8] Im Ergebnis muss die lange Zeit etablierte Definition von Ekphrasis als (rein objektiver) Beschreibung eines Kunstobjektes, vor allem mit Blick auf hellenistische Texte, als obsolet betrachtet werden. Ebenso sind (frühere) Versuche, ekphrastische Texte als Hilfsmittel für neue Erkenntnisse über antike Kunstgeschichte oder über verlorene antike Kunstwerke, die in solchen Texten thematisiert werden – und die vielleicht sogar niemals existiert haben – mittlerweile als problematisch und methodisch unterkomplex zu erachten.[9]

Das berühmte Dictum des griechischen Dichters Simonides, wonach „Malerei eine schweigende Dichtung, Dichtung hingegen sprechende Malerei“ sei (überliefert bei Plutarch in *De gloria Atheniensium* 346F), nimmt die Spannung zwischen bildender, visueller Kunst und Dichtung bereits im 6./5. Jahrhundert v. Chr. vorweg, die eine erhebliche Rolle in späteren ekphrastischen Texten spielen wird. Es scheint in jedem Fall so zu sein, dass die poetische Reflexion über diese Spannung und vor allem die poetische Präsentation dieses *paragone* zwischen den beiden Künsten ganz besonders erst in der hellenistischen Literatur und Dichtung zutage tritt.[10] Wie etwa Ruth Webb besonders mit Blick auf hellenistische Texte zeigen kann, ist Ekphrasis genau genommen eben nicht die sprachliche Umsetzung einer visuellen Repräsentation,[11] sondern beschreibt vielmehr den planvoll gestalteten mentalen wie subjektiven Effekt, der von einer Beschreibung hervorgerufen wird.[12] Zentral ist dabei der Blick des Betrachters oder die „Hermeneutik des Lesens / Sehens“, die durch eine Beschreibung aktiviert wird,[13] und nicht die deskriptive, präzise Reproduktion individueller Charakteristika eines beschriebenen Objektes. Daher ist dieses Lesen oder Sehen niemals objektiv oder neutral, sondern stets subjektiv und von Emotionen begleitet: Demnach ist Ekphrasis nur effektiv, wenn sie im Lesenden oder Betrachtenden Emotionen evoziert, die das beschriebene Objekt lebensecht und gegenwärtig erscheinen lassen, in einem seiner Wirkmomente zur Geltung bringen und über diese emotionale Wirkung zur Reflexion veranlasst.[14] Diese Wirkung beruht auf ihren transmedialen Eigenschaften und ihrem Potenzial, akustische, schriftliche und visuelle Ausdrucksformen zu kombinieren und zu reflektieren. Dieses spezifische und komplexe Phänomen von Ekphrasis, das hier nur kurz skizziert ist, tritt besonders deutlich in hel-

8 Goldhill 1994.

9 Dazu siehe vor allem Friedländer 1912; Pollitt 1974; Laird 1993; Kansteiner et al.: Der Neue Overbeck.

10 Siehe z.B. Zanker 1981; Carson 1992; Manieri 1998; Franz 1999; Sprigath 2004; Männlein-Robert 2007b; Barkan 2013.

11 So etwa noch bei Heffernan 1993 oder Mitchell 1994.

12 Webb 2009, S. 193; Webb 2016.

13 Fowler 1991; Elsner 2002b; Goldhill 2007; Squire 2015.

14 Heffernan 1993; Webb 1997; Webb 2016.

lenistischen Epigrammen zutage, die auf den Betrachter eines Objektes oder den Akt des Sehens aus einer ästhetischen Perspektive fokussiert sind.[15] Das ergibt sich oft aus einer innerpoetischen Interaktion, wie in einer Art Dialog, zwischen (manchmal nur imaginärem) betrachtendem Subjekt und dem wahrgenommenen, betrachteten Objekt.[16] Epigramme dieser Art finden sich oft in Anthologien (wie etwa der berühmten *Anthologia Graeca*), wo sie nach spezifischen Kategorien und ästhetischen Lesepraktiken seriell angeordnet sind (ein besonders prominentes Beispiel dafür ist etwa der o. g. ‚Mailänder' Poseidippos-Papyrus).[17] Auch hier steht die Dramatisierung der deutenden Wahrnehmung eines Beobachters oder von Beobachtern im Mittelpunkt. Ekphrasis hat also gar nicht vorrangig mit dem wahrgenommenen (Kunst-)Objekt zu tun, sondern vielmehr mit einer primär visuellen, dann in vielen Fällen auch intellektuellen Reflexion eines betrachtenden Subjekts, das als solches in die Beschreibung selbst involviert wird und somit mittels der sinnlichen Wahrnehmung und der momenthaften Beschreibung eines Objekts auch über sich selbst als Betrachter reflektiert.[18]

Dieses Charakteristikum zeichnet sich besonders deutlich etwa in hellenistischen Figurengedichten ab, den sogenannten *technopaignia*, wo der Textkörper des Gedichts eine visuelle Form besitzt.[19] Kennzeichen solcher *morphogrammata* ist, dass die Verszeilen des Gedichtes die Gestalt eines Gegenstandes für den Leser bildhaft darstellen, der somit gleichzeitig zum Betrachter wird. Überdies wird die dynamische Beziehung zwischen dem poetischen Text und dem visuellen Bild, das er darstellt, fast immer metapoetisch oder meta-ekphrastisch durch ästhetische Reflexionen und entsprechende kodierte Termini, Bilder und Topoi untermauert. Der Leser wird zum Betrachter und umgekehrt. Das Gedicht seinerseits wird zum Bild und das Bild ist ein poetischer Text (eine Art ‚Text-Körper'). Kurz: *technopaignia* spielen also mit der komplexen Interaktion zwischen Objekt und Rezipient auf allen ästhetischen Ebenen und reflektieren dies zugleich metapoetisch.[20] Sie dürfen daher als repräsentative Exempla hellenistischer Poetik gelten.

Es gibt allerdings, wie wir sehen werden, viele hellenistische Epigramme, die eben diesen ekphrastischen Diskurs viel impliziter metapoetisch reflektieren. Zudem erweist sich die Hermeneutik des Sehens gerade in hellenistischen Texten als gender-theoretisch und -kulturell komplex, in denen auch das Sehen aus weiblicher Perspektive oder aus der einer ethnischen, meist nicht-griechischen, Minderheit thematisiert wird.

15 Goldhill 1994; Lauxtermann 1998; Gutzwiller 1998b; Webb 1999; Gutzwiller 2002; Zanker 2003; Goldhill 2007; Prioux 2008; Tueller 2008.

16 Goldhill 1994; Prioux 2007; Männlein-Robert 2007a.

17 Zanker 2003; Petrović 2005; Elsner 2014.

18 Elsner 2002b; Gutzwiller 2002; Squire 2010; Squire 2013a.

19 Ernst 1991; Männlein-Robert 2007b; Luz 2010; Squire 2013b; Kwapisz 2013.

20 Squire 2013b.

In diesen Fällen werden alternative Strategien für die Erzeugung von ἐνάργεια (*enargeia*: ‚Anschaulichkeit') entwickelt, in denen das betrachtende Subjekt zu einer männlichen oder einer griechischen Perspektive Opposition bezieht (zum Beispiel die weiblichen Kunstbetrachterinnen in Theokrits *Idyll* 15).[21]

Im Hinblick auf das aktuelle Forschungsfeld der Ekphrasis im weitesten Sinne gibt es bislang noch keine Sammlung aller einschlägigen literarischen und inschriftlichen poetischen ekphrastischen Texte vom Hellenismus bis in die frühe Kaiserzeit (1. Jh. n. Chr.). Darüber hinaus ist eine literarische Studie auf der Grundlage eines solchen Textkorpus ein beträchtliches Desiderat. Eine solche Studie könnte die zeitgenössischen philosophischen Überlegungen, Theorien und Konzepte zu allen denkbaren Vorgängen und Modi der sinnlichen Wahrnehmung (αἴσθησις / *aisthesis*) sowie zum ästhetisch-intellektuellen Phänomen der Imagination bzw. Phantasie (φαντασία / *phantasia*) in ihrem gegenwärtig greifbaren Textinventar erfassen, analysieren und im Hinblick auf die ekphrastischen Textzeugnisse vergleichen und interpretieren (und umgekehrt).

Der vorliegende Beitrag widmet sich diesem Vorhaben. Da der Philosoph Platon materielle Artefakte gegenüber den nicht-materiellen, transzendenten Ideen für ontologisch minderwertig erklärte und darüber hinaus die traditionelle Dichtung als gefährliche Illusion für die Seele und ihre Urteilsfähigkeit verwarf, wird ein gewichtiger Schwerpunkt auf Aristoteles' Konzept der Phantasie und ihrem Verhältnis zur ἐνάργεια / *enargeia* (‚Anschaulichkeit') liegen, das dieser Philosoph als erster detaillierter verhandelte und das sich dann in der hellenistischen Periode als sehr einflussreich erweist.[22] Die Verwendung des Begriffs ‚Phantasia' in der hellenistischen Philosophie zeigt, dass im Epikureismus und in der Stoa alle Reflexionen über die Natur oder die Außenwelt auf der Grundlage von (Sinnes-)Wahrnehmungen postuliert werden.[23] In diesem Kontext wird Phantasia als notwendiges Bindeglied zwischen der Sinneswahrnehmung (*aisthesis*) und dem theoretischem Wissen des Intellekts angesehen. Das beweist nicht nur der Umstand, dass wir Sinnestäuschungen erleben können, sondern auch der Umstand, dass ebenso Darstellungen von sinnlich nicht wahrnehmbaren Dingen als real, verifizierbar und letztlich wahr verstanden werden können.[24] Ziel dieses Aufsatzes ist es, an ausgewählten Beispielen zu zeigen, wie die ekphrastischen Epigramme des Hellenismus nicht selten auch philosophische Aspekte der Aisthesis und der Phantasia reflektieren. Dabei wird immer wieder eine Auseinandersetzung auch mit epikureischen Positionen erkennbar. In diesem Zusammenhang sind die späthellenistischen Philosophen-Dich-

21 Barnard 1991; Skinner 2001; Goldhill 2007.

22 Arist. *De anima* III, 3; Arist. *Rhet.* 1411b22–1412a3; dazu Watson 1988; Schofield 1992; Watson 1994; Busche 2003; Calboli Montefusco 2005; Papachristou 2013; Sheppard 2014.

23 Long 1971; Zanker 1981; Asmis 1999.

24 Siehe zum Epikureismus vor allem Lee 1978; De Lacy 1939; Scott 1989; Everson 1990; Asmis 1999; zur Stoa: Long 1971; Sandbach 1971; Bartsch 2007; Brancacci 2015.

ter Philodem und Lukrez besonders relevant.[25] In ihren Texten wird die epikureische Theorie der Aisthesis und vor allem die der Visualisierung explizit mit Blick auf die Dichtung und ihre Bedingungen diskutiert und verhandelt. Unser Ziel ist es daher, im Rahmen dieses Projekts eine Studie zu erarbeiten, welche die hellenistischen philosophischen Reflexionen über *aisthesis*, *enargeia* und *phantasia* konzeptionell und kulturell mit einem impliziten Ekphrasis-Diskurs abgleicht.

In einem ersten Schritt, und das steht im Fokus dieses Beitrags, seien zunächst einige grundlegende Beobachtungen formuliert, damit anhand zweier ausgewählter repräsentativer Fallstudien die Wechselwirkungen zwischen Dichtung und bildender Kunst in den hellenistischen Epigrammen aufgezeigt werden kann.

3. Zum kulturellen und literarischen Hintergrund des hellenistischen ekphrastischen Epigramms

Vor den weiteren Ausführungen soll zunächst der kulturelle und literarische Hintergrund des hellenistischen ekphrastischen Epigramms skizziert werden: In der Zeit des Hellenismus, genauer gesagt, seit dem frühen 3. Jahrhundert v. Chr., wurden in den aufblühenden neuen kulturellen Metropolen wie Pergamon und Alexandria wichtige Initiativen zur Förderung der zeitgenössischen Literaturszene ins Leben gerufen. Wir identifizieren, insbesondere in Alexandria, zum ersten Mal in der antiken griechischen Kultur deutlich systematische Prozesse der Textsammlung, der kritischen Textedition und der literaturkritischen Forschung. Alle damals bekannten und verfügbaren epischen und lyrischen Gedichte, dramatischen Kompositionen und Prosatexte verschiedener Gattungen wurden in diesen Prozess einbezogen. Sämtliche dieser bislang vielfach vor allem mündlich oder nur vorläufig schriftlich kursierenden poetischen und Prosa-Kompositionen, die zusammen das Corpus der berühmten Bibliothek in Alexandria bildeten, wurden hier zu konsistenten Texten und damit zu Literatur im eigentlichen Sinne. Im Kontext einer solchen umfassenden Textualisierung und Literalisierung kommt dem Epigramm eine besondere Rolle zu: Während andere poetische Gattungen jetzt literarisch oder sogar reine Buch-Literatur wurden,[26] war das ἐπί-γραμμα (*epi-gramma*: ‚Auf-Schrift'), wie seine Etymologie klar zeigt, von Anfang an immer schriftlich fixiert. Über viele Jahrhunderte hinweg steht es in engem Zusammenhang mit oder ist Teil eines σῆμα (*sema*), also eines ‚Grabes' oder überhaupt eines sichtbaren ‚Zeichens'. Dies kann auch eine Grabstele oder ein ἀνάθημα (*anathema*), d. h. eine gegenständliche Widmung

25 Für Philodem siehe Zanker 1981; Greenberg 1990; Obbink 1995; Sider 1997; Janko / Mangoni: Philodemus; zu Lukrez siehe Pope 1949; Townend 1965; West 1969; Schrijvers 2007.

26 Pfeiffer 1968, S. 102–104; Bing 1988, S. 10–48.

oder ein Artefakt, sein, auf dem das Epigramm (als Text) angebracht war. Es gibt dort Auskunft über grundlegende Details des materiellen Objekts, wie den Stifter oder Wohltäter, den Auftraggeber, den Künstler, den Anlass oder auch eine Beschreibung des Gegenstands selbst und kann sogar die Durchführung eines Rituals wiedergeben.[27] Im Zuge der genannten Textualisierung von Gedichten wurden freilich auch die alten, ursprünglich inschriftlichen Epigramme auf Papyrusrollen transkribiert und Sammlungen von Epigrammen in Buchform erstellt, welche dann auch die ersten Anthologien bildeten.[28] Ein besonderes Merkmal hellenistischer Epigramme in solchen Anthologien wurde dann, dass sie in serieller Form, thematisch etwa zum selben Kunstwerk oder demselben Gegenstand künstlerischen Interesses, arrangiert wurden.[29] Eben diese Vorliebe für Variationen über ein bestimmtes Thema nach den rhetorischen Prinzipien der *variatio* und der *aemulatio* verleiht diesen Epigrammen a priori eine starke intertextuelle Dimension. Gerade dadurch, dass hellenistische Epigramme zu reinen Texten in einem Buch wurden, wurden sie zu hochgradig rhetorisch stilisierten und überlegt komponierten Sequenzen oder Reihen. Bei den Epigrammen über Kunstwerke wird dabei die ursprünglich enge Beziehung zwischen dem materiellen Artefakt und dem Text aufgelöst – der epigrammatische Text allein muss nun – im Kontext der Papyrusrolle resp. des Buches – die Imagination eines Artefakts oder Bildes hervorrufen: Die direkte Betrachtung eines Gegenstandes wird durch das Lesen eines Textes ersetzt. Dabei muss der Rezipient einen oft komplexen (räumlichen oder situativen) Kontext mit Hilfe von überlegt platzierten Andeutungen und Anspielungen rekonstruieren. Er ist zu einer Art „Ergänzungsspiel"[30] von „companion pieces" aufgefordert.[31] Seitdem komponieren zeitgenössische Dichter nun auch rein literarische Epigramme, die oft noch nach den alten (inschriftlichen oder aufschriftlichen) Vorbildern und Beispielen stilisiert sind, erproben dabei jedoch neue, rein textuelle Formen und erwägen neue Möglichkeiten, über Artefakte zu sprechen, sie wahrzunehmen und zu beobachten. Seit dieser Zeit, dem 3. Jahrhundert v. Chr., gibt es allerdings – das ist meine Hypothese – klare Anzeichen für eine Veränderung oder sogar eine Verschiebung in der Beziehung zwischen Dichtung und bildender Kunst, da nun die Dichter sich selbst, ihre Gedichte und ihren poetischen Möglichkeiten als dezidiert überlegen inszenieren. Die hellenistischen Epigrammatiker setzten sich nämlich besonders intensiv mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Dichtung und bildender Kunst auseinander und rücken von hier aus die Frage nach der emotionalen sowie mentalen Umsetzung und Imaginierung durch den Betrachter

27 Die Aspekte von Ritual und Performanz wurden herausgearbeitet von Day 2007.

28 Für weitere Details und Kriterien der Komposition und des Arrangements siehe besonders Gutzwiller 1998b und für die Sequenzen in Anthologien Squire 2010; Krevans 2007.

29 Siehe Cameron 1993; Gutzwiller 1998b; Lauxtermann 1998.

30 Bing 1995.

31 Kirstein 2002.

in den Vordergrund. In diesen Zusammenhang gehören auch die hellenistischen ekphrastischen Epigramme, auf denen das Augenmerk jetzt liegt, von denen exemplarisch die berühmten Epigramme über die bronzene Kuh des Myron und die Epigramme über Eros und Praxiteles des Meleager von Gadara vorgestellt werden sollen.

4. Erste Fallstudie: Epigramme über Myrons Bronzeskulptur einer Kuh

Zuerst soll die berühmte bronzene Kuh des klassischen Bildhauers und Toreuten Myron (5. Jh. v.Chr.) im Fokus stehen.[32] Das Kunstwerk im Original ist heute verloren, aber archäologisch wurden Abbildungen desselben nicht nur auf Münzen,[33] sondern auch Skulpturen in Nachbildung, vor allem aus der späteren Kaiserzeit, identifiziert. So wurden eine Brunnenfigur, die heute in den Vatikanischen Museen zu sehen ist und die bereits von Visconti als Kopie der myronischen Kuh identifiziert wurde, sowie eine weitere Brunnenfigur aus Herculaneum oder Pompeji von Babelon und anderen als Kopien von Myrons berühmter Kuh benannt – am Rande sei erwähnt, dass die künstlerische Qualität dieser Darstellungen für die Archäologen zu wünschen übrig ließ und diese ihre Unzufriedenheit darüber zum Ausdruck brachten.[34] Bekannt ist dieses Artefakt vor allem durch zwei berühmte Sequenzen von insgesamt 36 Epigrammen in Buch 9 der *Anthologia Palatina*, in denen dieses Kunstwerk und sein Künstler rhetorisch gelobt und vielfältig gewürdigt werden, sowie durch Ausonius' *Epigrammata Bobiensia* 10–13[35] und ein weiteres Epigramm über die Kuhbronze, das im neuen Poseidippos-Papyrus überliefert ist (P.Mil.Vogl.VIII 309.66 Austin / Bastianini).[36] Ich möchte mich hier auf die erste Folge von Epigrammen in der *Anthologia Palatina*, die (fast ausschließlich) aus hellenistischer Zeit stammen (*AP* 9.713–737), konzentrieren, da sie die frühesten schriftlichen und literarischen Dokumente sind, die wir über dieses Kunstwerk besitzen.[37]

32 Dieses Kapitel stellt eine kondensierte Version dar von Kapitel IV (Mimesis und Poetik zwischen Aisthesis und Ästhetik / IV.1. Die hellenistischen ekphrastischen Epigramme über Myrons Kuh) aus Männlein-Robert 2007b, S. 83–103; vgl. Männlein-Robert 2007a, v.a. S. 263–269 (Sequenzen ekphrastischer Epigramme).

33 Schwarz 1971, S. 26 f.

34 Corso 1994, S. 71–77.

35 Speyer: Epigrammata Bobiensia, S. 11–14.

36 Den gesamten Poseidippos-Text in Übersetzung und mit Kommentaren bieten Seidensticker / Stähli / Wessels 2015.

37 Siehe Squire 2010, S. 625 f.

4.1. Warum gerade Myrons bronzene Kuh?

Warum verfassten hellenistische Dichter, die mehr als 150 Jahre nach Myron lebten, so viele epigrammatische Variationen über eine so alte Skulptur, und warum konzentrierten sie sich auf Myron und nicht etwa auf den berühmten athenischen Künstler Phidias? Es ist auffällig, wie populär Myron in den Epigrammen ist und wie programmatisch sich hellenistische Epigrammatiker mit diesem Kunstwerk eines Künstlers befassten, der mehr als 150 Jahre zuvor lebte.[38] Tatsächlich ist er der bildende Künstler, der in der *Anthologia Palatina* am häufigsten erwähnt wird.[39] Es gibt keine literarischen oder gar archäologischen Belege für einen Nachweis oder eine Diskussion über Myrons Kuh vor diesen Epigrammen, die seit dem 3. Jh. v.Chr. entstehen. Ihr Interesse an diesem Bildhauer erweist sich freilich als gezielt, vor allem wenn man das Objekt in seinem ursprünglichen Kontext betrachtet: Die Kuh Myrons wurde (als Widmung, als Anathema) auf der Akropolis von Athen aufgestellt, d.h. in einem heiligen Bezirk.[40] Dieses Artefakt stellte ein junges Opfertier dar, das nach aristokratischem, konservativem Verständnis Reichtum, Fruchtbarkeit und Wachstum verkörperte. Das Motiv und seine Platzierung belegen somit eine bewusst altmodische, konservative Tendenz, selbst zur Zeit der Platzierung dieser Widmung, da es neben dem heiligen Altar der Göttin Athene auf der Akropolis und gleichzeitig in einem gleichsam idyllischen Kontext neben der Statue der Eirene und anderen allegorischen Symbolen des Friedens und des Wohlstands platziert wurde.[41] Dies deutet darauf hin, dass Myrons Kuh als Teil eines kohärenten Ensembles zu verstehen war. Wegen dieses idyllischen Kontextes gehen Archäologen auch von einem zeitlichen Zusammenhang zwischen der Platzierung und Weihe der Kuhbronze des Myron und dem Nikias-Frieden (421–415 v.Chr.) aus. Die Weihung dieser Bronzeskulptur ist somit vor einem konkreten politisch-religiösen Hintergrund zu sehen, in dem eine künstlerische (und auch künstliche) Inszenierung eines idyllischen Friedens intendiert war.[42] Archäologischen Erkenntnissen zufolge diente das Akropolis-Areal, in dem Myrons Kuhstatue aufgestellt war, als künstlerisches Gegenprogramm zu Phidias, der die berühmtesten Parthenon-Skulpturen, die Athena Parthenos und die Athena Promachos, schuf. Phidias' eher auf traditionellen Vorstellungen basierende Skulpturen in

38 Siehe auch Speyer 1975.

39 So nach Schwarz 1971, S. 14–27.

40 Siehe Overbeck: Antike Schriftquellen, Nr. 550–591; zur Geschichte der Überlieferung und dem Artefakt selbst siehe detailliert Corso 1994, bes. S. 56, 60f.; zum Schicksal dieser Bronze siehe auch den Kommentar von Bastianini / Gallazzi 2001, S. 192; Squire 2010, S. 594–597.

41 Corso 1994.

42 Vgl. auch das Epigramm von Theodoridas AP 9.743 über ein Weihegeschenk von zwölf bronzenen Kuhfiguren nach einem Sieg der Thessalier über die Illyrer. Detaillierter ist Seelbach 1964, S. 108–113.

ihrem urbanen Kontext standen nämlich Myrons ländlichem Artefakt gegenüber, das folglich eine ganz andersartige politische oder kulturelle Dimension signalisierte.[43]

Obwohl sie denselben Lehrer, Hageladas, hatten, repräsentieren Phidias und Myron für die hellenistischen Zeitgenossen sehr unterschiedliche Kunstkonzepte.[44] Die Tatsache, dass sich die hellenistischen Epigrammatiker ausgerechnet auf Myron und seine Kuhstatue konzentrierten, aber nie auf die Akropolis-Artefakte eines Phidias, dürfte damit zusammenhängen, dass Myron für sie das Ideal eines modernen Künstlers und seine Kuhbronze ein idealtypisches Werk moderner Kunst darstellte, das sie im Kontext hellenistischer Ästhetik attraktiv fanden: nicht mehr überlebensgroße Götterstatuen, sondern Alltagsgegenstände; nicht mehr Materialien wie Gold und Elfenbein, sondern Bronze; nicht mehr statische und starre Gottheiten, sondern ein lebensechtes oder lebendiges Tier, eine Kuh. Myrons Fähigkeit, die Wirklichkeit, ein echtes Tier, nachzuahmen oder zu simulieren, galt als Fertigkeit, die bisher nur göttlichen oder mythischen Künstlern wie Daidalos, Hephaistos oder Prometheus zugeschrieben wurde. Im Falle Myrons lässt sich sogar die Mythologisierung oder eine regelrechte Vergöttlichung des menschlichen Künstlers, zudem ein gesteigertes Selbstbewusstsein des Künstlers selbst feststellen, wie dies etwa auch anhand von Künstlersignaturen auf den Kunstwerken ersichtlich wird.[45] Darüber hinaus spiegelt bereits allein die Tatsache, dass ein Artefakt, das eine Kuh darstellt, gefeiert wird, ganz offenkundig das zeitgenössisch-hellenistische Interesse an bukolischen Sujets wider, das auch aus der Dichtung dieser Zeit bekannt ist.

4.2. Ästhetik und Poetik: Täuschung und Betrug

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass es einen unterschwelligen poetologischen Diskurs über ästhetische Fragen gibt, der in vielen ekphrastischen Epigrammen zu beobachten ist. Dafür ist jedoch ein breiterer Untersuchungsrahmen erforderlich: Wenn wir uns die hellenistischen Epigramme genauer ansehen, stellen wir fest, dass die Statue von Myrons Kuh nirgendwo detailliert beschrieben wird; was normalerweise beschrieben wird, ist die geschickte Fähigkeit des Künstlers und die Wirkung der Illusion, die sein Kunstwerk auf den Betrachter erzeugt.[46] In diesen literarischen Texten dient das Kunstwerk vor allem als Anregung, darüber nachzudenken, wie man Werke der bildenden Kunst sehen, betrachten und beurteilen sollte. Vor allem aber finden wir eine Reflexion über ‚Ästhetik' im wörtlichen Sinne des Wortes (αἴσθεσις / *aisthesis*). Darüber hinaus erweist sich die spontane Sinneswahrnehmung eines Betrachters häufig als falsch, als Illusion. Myrons Bronzekuh wird daher als ein beliebtes Beispiel für eine

43 Für weitere Details siehe Männlein-Robert 2007b, S. 85–87.

44 Zur metapoetischen Relevanz von Phidias siehe Männlein-Robert 2003.

45 Anekdoten über Künstler, die lebensechte Kunstwerke erschaffen können, bieten Kris / Kurz 1995.

46 Siehe Fuà 1973.

zeitgenössische Diskussion über Illusion und illusionäre Effekte genutzt. Dies zeigt sich in der plakativen Verwendung von Begriffen wie ψεῦδος / *pseudos* (‚Lüge') und ἀπάτη / *apate* (‚Täuschung', ‚Betrug'). Dabei scheinen die gewählte Perspektive und der Stil, mit dem Illusion in den Epigrammen beschrieben wird, auf eine altbekannte poetologische Diskussion zurückzugehen,[47] die sich nun in einem Werk der bildenden Kunst spiegelt und dabei in spezifisch hellenistischer Weise diskutiert und modifiziert wird. Im Folgenden sei das Phänomen, das ich ‚Semantik der Illusion' nennen möchte, in den Blick genommen.

Seit archaischer Zeit wurde den Dichtern aufgrund ihrer engen Beziehung zu den Musen unterstellt, dass sie die Wahrheit sagten und Lehrer der ‚menschlichen und göttlichen Dinge' seien. In der Periode der mündlichen Dichtung galt der Dichter als Hüter des wahren, des kollektiven Gedächtnisses, doch ist es bereits der archaische Dichter Hesiod, der darauf hinweist, dass Dichter auch lügen können.[48] Als Texte dann zunehmend verschriftlicht wurden und sich in Abgrenzung zur Dichtung (für naturphilosophische oder wissenschaftliche Sachverhalte) literarische Prosa entwickelte, verlor sich die Erwartung an die Dichtung, glaubwürdig zu sein und die Wahrheit zu sagen. Seit der Zeit des Aristoteles erlangten Dichtung und erstmals auch Fiktion eigene Freiheiten und durften nun auch in Form und Inhalt artifiziell sein. Natürlich findet sich in der archaischen Dichtung der Anspruch auf Wahrheit durch die Dichter auch neben verschiedenen Kommentaren über deren Fähigkeit zu lügen und zu täuschen, etwa bei Hesiod, Solon, Empedokles, Parmenides, Gorgias und Simonides.[49] Das Problem dieser Widersprüchlichkeit besteht also von Anfang an. In der Dichtung, zumindest bis Gorgias (letztes Viertel des 5. Jh. v. Chr.), lässt sich zunächst also nicht unterscheiden, ob eine poetische Täuschung in der Absicht des Dichters liegt oder nicht. Aber es gilt als ein bekanntes sophistisches Prinzip, dass Dichter in der Lage seien, alles ohne Einschränkung zu imitieren, und dass Dichtung im Prinzip die gleiche Illusion bewirken könne wie Rhetorik.[50]

Die Antwort des Philosophen Platon ist bekannt, etwa seine Kritik an Dichtern und Dichtung in Buch 10 der *Politeia*. Dort lässt er – offensichtlich aus polemischen Gründen –

47 Detaillierter ist Männlein-Robert 2007b, S. 87–93.

48 Hesiod, *Theogonie* 22–35, bes. 27 f.: ψεύδεα πολλά / *pseudea polla* (‚viele Lügen'), dazu siehe Grethlein 2021, S. 21.

49 Zu Hesiod siehe die Anm. vorher; Solon fr. 25 Gent.-Pr. = fr. 29 West: πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί / *polla pseudontai aoidoi* (‚Vieles lügen die Dichter') [zitiert bei Arist. *Metaph.* 983a3]. Siehe auch Empedocles fr. B 17.26, 23.9 DK; Parmenides fr. B 8.52 DK ἀπατηλόν / *apatelon* (‚täuschend'), dazu Garzya 1987, S. 257; vgl. Simonides in Plu. *Aud. poet.* 1.15D (= T92 Poltera): ἀπατᾶν / *apatan* (‚betrügen'); Rösler 1980; Garzya 1987, S. 246; Puelma 1989; Molyneux 1992, S. 133, 144, Anm. 113; Feeney 1993; siehe auch Squire 2010, S. 600–608 und jetzt Grethlein 2021.

50 ‚Lügen' als Sache des Dichters noch z. B. bei Call. *Jov.* 65, siehe Hose 1996, S. 265, auch Call. *epigr.* 13.4 Pf.

seinen Sokrates die weithin angenommene Absurdität kritisieren, dass ein Dichter, wie ein Maler, alles nachahmen könne.[51] Platon argumentiert hier gegen den Sophisten Alkidamas, der Homers *Odyssee* als einen „schönen Spiegel des menschlichen Lebens" beschrieben hatte.[52] Es ist genau dieser Aspekt, den Platon in seinem berühmten Spiegelvergleich lächerlich machen will – nämlich, dass ein Maler angeblich einfach alles auf der Welt malen könne, indem er mit einem Spiegel in den Händen umherlaufe.[53] Kunstwerke auf diese Weise herzustellen, bedeutet im Kontext von Platons ontologischem und ethischem Denken, Dinge von minderwertigem Wert zu produzieren. Ein solches Kunstwerk – sagen wir, ein Baum – ist die Nachahmung einer Nachahmung (des materiellen Baumes, den wir sehen können), welche die Nachahmung der allgemeinen und wahren (immateriellen, transzendenten) ‚Idee' eines Baumes selbst ist. Was wir freilich in Platons harschen Angriffen gegen die Dichtung und auch gegen die Malerei sehen können, ist, dass Dichtung, wie auch Malerei, offenbar den Anspruch erhoben, universell und keinen Einschränkungen in Bezug auf Themen und Inhalte unterworfen zu sein. Platon definiert seine eigene Position gegen zeitgenössische sophistische Meinungen, insbesondere in Bezug auf ἀπάτη (*apate*), zum Beispiel gegen Gorgias von Leontinoi, der *apate* als eine kunstvoll erzeugte Illusion versteht, wie man sie in der Tragödie sieht.[54] Aristoteles bezieht sich also in seiner *Poetik* auf den alten Diskurs, der bereits bei Gorgias ersichtlich wird. Mimesis steht nicht, wie bei Platon, in Distanz zur Wahrheit, sondern steht für eine Art Wahrheit an sich, für Fiktion und Fiktionalität im weiteren Sinne. Seit Gorgias sind Täuschung oder Illusion nun positive Begriffe. Seiner Meinung nach ist der beste Tragiker derjenige, der am besten täuscht. Auch der Leser (das Publikum) muss die Fähigkeit und Bereitschaft haben, sich täuschen zu lassen. Seit dem berühmten Diktum des Simonides, das besagt, dass ‚die Thessalier zu dumm sind, um getäuscht zu werden' (überliefert von Plutarch in *De aud. Poet.* 1.15 D),[55] scheint Täuschung die erklärte Aufgabe des Dichters, und sich täuschen zu lassen, eine wichtige Fähigkeit des Publikums zu sein. Somit kann also das ästhetische Kriterium der bereitwillig akzeptierten Illusion – was für die hellenistischen Epigramme über Myrons Statue, auf die ich jetzt zurückkomme, so wichtig ist – mindestens bis Aristoteles zurückverfolgt werden. Nach dieser Skizze über die Bedeutung von *apate*[56] und *pseudos* in der früheren Dichter-

51 Halliwell 2000.

52 Das Alkidamas-Zitat τὴν Ὀδύσσειαν καλὸν ἀνθρωπίνου βίου κάτοπτρον / *ten Odysseian kalon anthropinou biou katoptron* (…[dass] die Odyssee ein schöner Spiegel des menschlichen Lebens [ist]), findet sich bei Aristoteles, *Rhet.* 1406 b 12 f., dazu Männlein-Robert 2002, S. 19.

53 Pl. *R.* X 596d8–e2; siehe Männlein-Robert 2002, S. 14–16.

54 Siehe Gorgias B 23 DK (= Plu. *de glor. Ath.* 5.348C), detailliert dazu sind Garzya 1987, S. 245 f. und Grethlein 2021, S. 25 f., 29–31, 34–39, 45 f., 49 f. und passim.

55 Dazu siehe Grethlein 2021, S. 11, 33, 142.

56 Siehe Männlein-Robert 2007a, S. 266; Männlein-Robert 2007b, S. 87–89.

kritik[57] soll jetzt das Augenmerk auf *pseudos* und seiner Relevanz in den hellenistischen Epigrammen liegen.

In den Epigrammen über Myrons Kuh bedeutet ‚Lüge' stets, dass die Statue mit einer echten oder lebenden Kuh verwechselt wird, dass also die Betrachter, ob Mensch oder Tier, getäuscht werden, z.B. *AP* 9.716,[58] 719, 734, 737 (vgl. 739 und 741). Dabei handelt es sich aber um einen Irrtum des Betrachters, der die Diskrepanz zwischen der unmittelbaren Sinneswahrnehmung und ihrer intellektuellen Reflexion erhellt. Dieser Irrtum wird vom Künstler selbst absichtlich herbeigeführt, es ist also entweder Myron selbst, der absichtlich täuscht, oder seine Kunst und sein künstlerisches Können, die als Lüge oder Betrug bezeichnet werden – in jedem Fall handelt es sich jedoch um einen beabsichtigten und objektiven Betrug. Erneut findet sich hier das alte und bekannte Thema der lügenden Dichter: Wir sehen dabei den bildenden Künstler in Analogie zum Dichter gesetzt. Was ein Künstler wie Myron tut, ist lügen, denn in seinen vollkommenen Kunstwerken sind Grenzen zwischen Natur und Kunst kaum wahrnehmbar. Das Verhältnis von Modell und Imitat ist nicht mehr ersichtlich. „Pseudos" bedeutet demnach, dass das Artefakt einer Kuh von einer echten Kuh nicht mehr unterschieden werden kann. Letztendlich ist das Artefakt als Nachahmung nahezu identisch mit seinem natürlichen Vorbild, was eine typisch hellenistische Idee ist.[59] Dazu ist zu bedenken, dass sich „Pseudos" in diesen Epigrammen nicht mehr auf den Mythos und das Phantastische bezieht, sondern auf ganz andere, sogar gegensätzliche Inhalte: hier nämlich auf einen säkularen Gegenstand der alltäglichen Lebenswelt, eine Kuh. Die alte Diskussion über Modell und Imitation verlagert sich nun auf (gar nicht immer nur schöne) Dinge und Objekte der Wirklichkeit und der sinnlichen Welt. Es ist wegen dieses realistischen Themas sehr wahrscheinlich, dass Myron – und nicht Phidias – der von den Epigrammatikern bevorzugte Künstler ist. Überdies gilt die Fähigkeit, Wirklichkeit zu simulieren, als eben die Leistung mythischer, göttlicher Künstler wie Hephaistos, Daidalos und Prometheus.[60] Daher überrascht es kaum, dass Myron dank dieser Epigramme ebenso zur gleichsam mythischen Figur wird.

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf das markante Vokabular dieser Texte festhalten, dass wir hier einen alten poetologischen Diskurs verfolgen können, der sich mit der ästhetischen Erfahrung der Täuschung beschäftigt und nun in den hellenistischen Epigrammen über Myrons Kuhstatue wieder zum Vorschein kommt.[61] Seine spe-

57 Zu allen genannten antiken Referenzstellen sowie reichlicher Interpretation dazu siehe jetzt Grethlein 2021.

58 Sicher ist Anakreon nicht der Autor, dazu Page 1981, S. 146; Cameron 1993, S. 82, aber es ist sicher hellenistisch (im *Kranz* Meleagers).

59 Vgl. bereits Arist. *Ph.* II 8.199a15–17: Kunst ahmt Natur nach, siehe Blumenberg 1981.

60 Siehe Männlein-Robert 2007b, S. 17–19, 24–32.

61 Puglisi 1985; Meijering 1987; zum metapoetischen Wert von ‚Lügen' bei Kallimachos und Theokrit siehe Männlein-Robert 2007a, S. 268 f. mit Anmerkungen.

zifischen Begrifflichkeiten werden nun auf ein jüngeres Werk der bildenden Kunst übertragen, so dass wir an den berühmten Ausdruck der ‚parallelen' oder ‚Schwesterkünste' erinnert werden.[62] Im Folgenden sollen nun mit Blick auf Kunsttheorie, Poetik und Philosophie einige charakteristische hellenistische Aspekte herausgestellt werden, die zur Spannung zwischen den sogenannten Schwesterkünsten beitragen.

4.3. Illusionseffekte

In keinem der Epigramme bleibt die anfängliche Illusion, die Myron zugeschriebene Täuschung, als solche bestehen; die geschaffene und beschriebene Illusion wird vielmehr stets untergraben oder subvertiert. Dabei kristallisiert es sich als ein wesentliches Anliegen dieser Epigramme heraus, zu zeigen, wie diese Illusion als solche entlarvt oder sogar verhindert werden kann. Die beschriebene Illusion wird dabei auf folgende Weise unterminiert:

1) Indem der Künstler namentlich erwähnt wird. In fast allen Epigrammen erfolgt die explizite Nennung und Identifizierung des Künstlers Myron.[63] Damit wird die lebensechte Kuh als ein kunstvoll gefertigtes Objekt identifiziert. Sobald wir den Namen des Künstlers kennen, wissen wir, dass es sich um ein Artefakt handelt.

2) Durch die Erwähnung des Materials. Die extrem häufigen (*AP* 9.716, 717, 727, 728, 735, 736, 737) Hinweise auf das Material Bronze, aus dem Myron seine Kuh gegossen hat, sind bezeichnend. Sobald die zuerst als so täuschend echt beschriebene Kuh als Bronze bezeichnet wird, ist die Illusion gebrochen. Einige dieser Epigramme heben ausdrücklich Myrons künstlerische Behandlung des Materials Bronze hervor (*AP* 9.716 [*choanon*], 718, [721], 726, 727, 729, 736 [siehe auch 738–742]). Der daraus resultierende Eindruck, dass es sich um ein Artefakt handelt, wird freilich später dadurch in Frage gestellt, dass dieser Effekt nicht durch Kunst (τέχνη / *techne*), sondern durch Transformation (z.B. *AP* 9.716, 717, 736), Einfrieren oder Fixieren des lebenden Tieres in Bronze erzielt worden sei. Die Kuh war also eine ursprünglich lebendige, echte Kuh, die nun in Bronze fixiert wurde. Dazu gehört auch die häufige Bemerkung (*AP* 9.713, 719, 720, 723, 732), dass die scheinbar echte Kuh auf einem Steinsockel gefangen oder fixiert ist (siehe auch *AP* 9.714). Dies ist ein weiterer Hinweis nicht nur auf die Materialität des Kunstwerks, sondern auch für seine Platzierung und die Art seiner Präsentation. Abgesehen von der

62 Vgl. Hagstrum 1958, S. 3–128.

63 Er fehlt nur bei Euenos *AP* 9.717; das folgende epigr. 718 (auch Euenos) nennt Myron namentlich. Offensichtlich komponierte Euenos viele solcher Kuh-Epigramme, was auch der Grund dafür sein könnte, dass sein Name in epigr. *AP* 9.717 fehlt; siehe auch Antipater of Sidon *AP* 9.721: Dieses Epigramm ist eingereiht in eine Serie von Epigrammen desselben Autors, weshalb Myrons Name dann wohl auch überflüssig erschien, vgl. auch ebd. 721 A, 722, 730.

Materialität unterscheidet eine solche, für eine Kuh unnatürliche Platzierung das Artefakt vom echten Tier.

3) Durch die Erwähnung von Methoden der Herstellung des Kunstwerks: τέχνη / *techne*, ‚Handwerk', künstlerische Fertigkeit, die Hände des Künstlers und das Verb πλάττειν (*plattein*: ‚formen') weisen beispielsweise auf die Kuh als Kunstwerk hin.

4) Durch die Erwähnung der Unvollständigkeit des Kunstwerks. Es wird betont, dass Myrons Kuh Organe (*AP* 9.721, 727, 735) und Atem oder Seele fehlen (*AP* 9.715, 717, 734, 736, 737). Mehrmals wird die Stimmfähigkeit bzw. Stimmlosigkeit von Myrons Kuh thematisiert (Antipater von Sidon *AP* 9.724, 728; Adesp. *AP* 9.727). Dabei scheint Myrons Kuh mitunter aber auch für den Betrachter zu brüllen oder zu muhen. Dieser Eindruck entsteht durch die äußerst lebensechte und realistische Gestaltung der Kuh. Hier wird jedoch die Aufmerksamkeit auf den typischen Lautausdruck einer – echten – Kuh, ihr Brüllen, gelenkt, das natürlich nicht erfolgt, obwohl es erwartet wird (vgl. z.B. das Futur der Verben in Antipatros *AP* 9.724, 728).[64] Damit wird eine klare Begrenzung in den Möglichkeiten der bildenden Kunst aufgezeigt. Myron ist zwar durchaus in der Lage, eine naturgetreue Kuh zu schaffen, aber er ist nicht in der Lage, dem materiellen Gegenstand ein wesentliches Merkmal für wirkliche Vitalität zu verleihen, nämlich die Fähigkeit, Laute zu erzeugen: die Stimme. Diese ist ein wesentliches Kriterium für die Lebensechtheit. Auf der anderen Seite scheint Myrons Kuh in einigen Epigrammen dieser Sequenz als Sprecherin aufzutreten und hat demnach eine Stimme. Diese Desillusionierung untergräbt subtil die gepriesenen Fähigkeiten des bildenden Künstlers und führt dem Publikum den künstlichen Charakter dieses künstlichen Produkts vor Augen. Die häufige Heraufbeschwörung dieser Merkmale impliziert eine offensichtliche Beschränkung der bildenden Kunst: Selbst wenn Myron dem Material Bronze lebensechte Züge verleihen kann, ist er nicht in der Lage, es zum Leben zu erwecken und ihm Stimme zu verleihen. Wir können daher eine Diskrepanz in der Beziehung zwischen Epigramm und Artefakt beobachten, weil Artefakte als defizient erkennbar werden und den Betrachter nicht so täuschen, wie sie es eigentlich tun sollten. Auffallend ist, dass die bildende Kunst einerseits wegen ihrer Kunstfertigkeit bewundert, andererseits aber auch als mangelhaft beschrieben wird. Zumindest in den Epigrammen über Myrons Kuh erreicht die bildende Kunst nicht das, was sie eigentlich erreichen will: die totale Illusion.

4.4. Die philosophische Perspektive

Im Folgenden soll das Augenmerk auf der Art der Darstellung, genauer: auf der Perspektive liegen, aus der die Epigramme präsentiert werden. Dabei seien zwei Gruppen von Epigrammen herausgegriffen:

64 Squire 2010, S. 608–612.

(a) Die Epigramme, in denen die bronzene Kuh, das Artefakt selbst, sich an ein nicht näher spezifiziertes Publikum wendet: *AP* 9.713, 714, 719, 720, 721, 723, 729–732. In dieser Gruppe finden wir das alte, orientalisch-epigraphische Thema eines sprechenden Objekts.[65] Da dieses Phänomen jedoch seit der Mitte des 5. Jh. v. Chr. unüblich geworden war und nur noch im Zusammenhang mit dem Grabkult überlebte, erscheint die ‚sprechende' Kuh in literarisch-hellenistischen Epigrammen eine bewusste Archaisierung zu sein.[66] Dies kann als ein weiteres implizites Verfahren zur Unterminierung der Illusion verstanden werden. Denn wenn in archaischer Zeit und später in Grab-Epigrammen ein sprechender Gegenstand, ein Gott oder ein Tier die Präsenz eben jenes Gottes oder Tieres zum Ausdruck bringt, müssen wir sprechende Gegenstände in hellenistischen Epigrammen – wie hier die sprechende Kuh – als ein dezidiert artifizielles Element interpretieren. Neben den Informationen über den Namen des Künstlers, das Material Bronze usw. gibt es also weitere Indizien, welche die Kuh als Abbild zu erkennen geben. Dieses Phänomen (ein sprechendes Tier) evoziert also nicht etwa mehr nur ‚Präsenz', sondern muss als moderner hellenistischer Kunstgriff, als offensichtlicher Hinweis auf eine kunstvolle und künstliche ‚Re-Präsentation' interpretiert werden.

(b) Nun zur zweiten Gruppe der oben erwähnten Sprecher, zum wissenden und distanzierten Sprecher. Täuschung beruht, wie oben gezeigt, immer auf der Sinneswahrnehmung – Aisthesis – eines Betrachters. Aber Kunst wie etwa die Myrons lässt sich durch reine Beobachtung nicht leicht von Natur unterscheiden. Stattdessen kann ein wirkliches Verständnis eines illusionistischen Kunstwerks nur erzielt werden, wenn man über die Sinneswahrnehmung hinausgeht. Das echte Verständnis eines Kunstwerks erfordert also einen intellektuellen Akt, eine korrigierende Instanz des Intellekts. Daran wird deutlich, dass in den hellenistischen Epigrammen über Myrons Bronzekuh ein neuer Modus der Betrachtung von Artefakten, eine neue Betrachtungsweise gefordert wird, die in der Person des äußeren Sprechers / Betrachters reflektiert wird.[67] Die Verhandlung dieser ästhetischen Problematik in den Epigrammen legt eine Beziehung zu den zeitgenössischen philosophischen Diskussionen über Phantasia nahe.[68] Aus Platzgründen sei hier nur eine kleine Skizze geboten: Nachdem der Philosoph Aristoteles Phantasia eine Zwischenstellung zwischen der reinen Sinneswahrnehmung und

65 Vgl. Häusle 1979 und besonders Burzachechi 1962 (der sprechende Objekte, Tiere, Dinge etc. als orientalische Tradition beschreibt, siehe S. 48), siehe zu sprechenden Tieren S. 22–25; zum Sprechen in der ersten Person S. 38–47.

66 Burzachechi 1962, besonders S. 54; gegen Burzachechis Argument, dass diese Artefakte letztlich als ‚lebendig' galten, siehe Raubitschek 1968, S. 11–16; Häusle 1979, S. 43–50; Thomas 1992, S. 63 f.; Männlein-Robert 2007b, S. 94 f.

67 Vgl. Zanker 2004, S. 72–123 zur Ergänzung und Integration des Betrachters.

68 Diese wird meistens in der Forschungsliteratur vernachlässigt, siehe dazu Goldhill 1994, S. 207 (aber auch er geht nicht ins Detail), auch Gutzwiller 2004b, S. 361. Zu *phantasia* siehe Watson 1994.

rein intellektuellen Fähigkeiten zugewiesen hatte, war sie zu einer seelischen Kompetenz geworden.[69] Auch andere philosophische Schulen, vor allem hellenistische, wie der Kepos Epikurs oder die Stoa,[70] befassten sich mit diesem Thema. Vor allem in der stoischen Erkenntnistheorie wird Phantasia, verstanden als Ergebnis der Sinneswahrnehmung, durch die *Kataleptike Phantasia*, einen Akt des rationalen Urteilsvermögens, überprüft und akzeptiert. Auch wenn es keinen terminologischen oder begrifflichen Einfluss der aristotelischen oder stoischen Erkenntnistheorie auf die Epigramme über Myrons Kuh geben sollte, spiegelt sich in der poetischen Praxis, die sich intensiv mit der Präsentation realistischer Kunstwerke beschäftigte, doch der erkenntnistheoretische Diskurs über Aisthesis und Phantasia dieser Zeit.[71] Die poetische Reflexion über optische Illusion, die seit früheren hellenistischen Gedichten, z.B. der DichterInnen Erinna, Theokrit und Herodas,[72] zu beobachten ist, dürfte also mit einem zunehmenden Bewusstsein der hellenistischen Epigrammatiker für solche differenzierten und neuen Aspekte des Sehens zusammenhängen. Wohl deshalb sind die Epigramme über Myrons Kuh eng mit dem Phantasiadiskurs und der Kritik an der Sinneswahrnehmung verbunden, die sich letztlich als falsche Wahrnehmung erweist.

Wichtig ist mit Blick auf diese Epigramme, dass mehr denn je der Betrachter in den Vordergrund tritt: Seine Rolle ist es zu zeigen, dass das richtige Urteil über ein Kunstwerk vom Betrachter abhängt. Wie im Fall von Myrons Kuh finden sich hier zwei Arten der Betrachtung. Der wissende Sprecher figuriert gewissermaßen in der Rolle der rationalen Wahrnehmung, d.h. er spricht aus einer überlegenen Perspektive. Er weiß über die wahre Natur von Myrons Kuh Bescheid und entlarvt andere, wie etwa den Schäfer oder das Kälbchen, die von der künstlerischen Illusion überwältigt sind. Indem er diese direkt apostrophiert, wird seine didaktische Rolle offensichtlich.[73] Damit ist er als derjenige, der ‚richtiges' Sehen praktiziert, den immanenten Betrachtern, die sich nur auf ihre Sinneswahrnehmung verlassen und eine optische Illusion erleben, überlegen. Sie praktizieren Modi des ‚falschen' Sehens. Daher dürfen die hellenistischen Epigramme über Myrons Kuh als weitreichende Reflexion über das Thema ‚Wie man ein Kunstwerk betrachten soll' verstanden werden. Auffällig ist, dass es dem Sprecher in diesen Epigrammen an emotionaler oder auch erotischer Beteiligung fehlt (dazu siehe unten, Kap. 5), die sich in anderen ekphrastischen Epigrammen öfter findet, etwa wenn der Betrachter von der Schönheit, Perfektion oder Lebensechtheit eines Artefakts fasziniert ist. Dies verstärkt

69 Siehe Watson 1988, S. 14–34; Watson 1994, S. 4766; Busche 2003.

70 Siehe Goldhill 1994, S. 208–210.

71 Siehe Imbert 1979, S. 197 mit ähnlicher Schlussfolgerung.

72 Erinna in *AP* 6.352 = 3 GP (vgl. Männlein-Robert 2007b, S. 38–43), Theoc. *idyll.* 15.77–149 (Männlein-Robert 2007b, S. 284–300), Herodas 4 (Männlein-Robert 2007b, S. 264–279).

73 Männlein-Robert 2007b, S. 102 f.

den Eindruck, dass der Sprecher hier einen außergewöhnlich rationalen Standpunkt einnimmt, dass er gleichsam den intellektuellen Teil im Prozess des Betrachtens verkörpert. Zugleich machen diese Darstellungen der illusionären Wirkung von Kunst auf andere und die Distanz des Sprechers zu ihr deutlich, dass ein solches Konzept und eine solche Art von Dichtung nur in einem schriftlichen Medium realisierbar ist. Es ist eben dieser Aspekt der Literalität, der die Distanz zur unmittelbaren Sinneswahrnehmung überhaupt erst ermöglicht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die ekphrastischen Epigramme über Myrons Kuh also zeitgenössische poetologische und philosophische Diskurse sowie die latente Konkurrenz zwischen Dichtung und bildender Kunst, zwischen Bild und Text, implizit inszenieren, reflektieren und aushandeln.

5. Zweite Fallstudie: Eros in Dichtung und Kunst zwischen Intellekt und Seele

Vergleichbar mit den Epigrammen über Myrons Kuh sind einige hellenistische Epigramme des Dichters Meleager von Gadara (Ende des 2. Jh. v.Chr.), die das Phänomen der φαντασία / *phantasia* (‚Imagination') in einem erotischen Kontext widerspiegeln und dabei klar die emotionale Involvierung des Sprechers zeigen. Während in der älteren Forschung Meleagers Epigramme tendenziell als eher sentimental, unoriginell und epigonal galten, bewerten neuere Studien diese als gelehrte Dichtung positiv und betonen deren eigenen Wert, der gerade darin liege, dass sie ihre auf Imitation und Variation basierende Methode selbstreferentiell reflektieren.[74] Neuere Studien, die sich auf die Zusammensetzung von Meleagers *Kranz* und die Anordnung der einzelnen Epigramme und Epigrammfolgen konzentrierten, haben nicht zuletzt auch die ausgefeilten Gestaltungsprinzipien und den außergewöhnlich reflektierten Aufbau dieser sequenziellen Epigramme erhellt.[75] Im Kontext des 12. Buches der *Anthologia* finden wir eine lineare Sequenz von Meleagers paiderotischen Epigrammen (*AP* 12.54–97).[76] Eine Gruppe von ihnen rühmt nicht nur den Geliebten, sondern auch seinen Geburtsort (*AP* 12.55–62). Innerhalb dieser Gruppe gibt es Querverbindungen zwischen zwei aufeinanderfolgenden Epigrammen, die am gemeinsamen Wortschatz zu erkennen sind.[77] Von Interesse sind im Folgenden die beiden[78] Epigramme *AP* 12.56 und 57, die besonders eng miteinander

74 Für die traditionelle Meinung siehe etwa Ouvré 1894, S. 44–53; Radinger 1895, bes. S. 44–53. Für die moderne Einschätzung siehe zuerst Geffcken 1931; auch Garrison 1978, S. 71–93; Tarán 1979, S. 71–93; Cox 1988; Guidorizzi 1992, vor allem S. 5–12.

75 Nach Wifstrand 1926 jetzt vor allem Gutzwiller 1997; Gutzwiller 1998b.

76 Das wird ausführlich diskutiert bei Gutzwiller 1997, S. 190.

77 Gutzwiller 1998b, S. 288.

78 Zu den sogenannten *Ergänzungsspielen* und „Companion Pieces" siehe oben Anm. 31 und 32.

verwandt und sogar miteinander verbunden sind und auf denen nun der Fokus liegen soll.[79] Weit über eine Selbstvariation hinaus ist dies eine intertextuelle Diptychon-Komposition. Beide Epigramme handeln von einer Eros-Statue des Praxiteles, bei der es sich höchstwahrscheinlich um den berühmten Eros des Praxiteles handelt, der im Eros-Heiligtum im makedonischen Thespiai aufgestellt war.[80] Wahrscheinlich ist es genau diese berühmte Eros-Statue, die Gegenstand zahlreicher Epigramme vom Hellenismus bis zur Spätantike war.[81]

5.1. Meleagers Epigramme über Eros

Die beiden Meleager-Epigramme *AP* 12.56 and 57 gehen von einer Eros-Statue des Praxiteles aus (vermutlich von der in Thespiai):

Εἰκόνα μὲν Παρίην ζωογλύφος ἄνυσ' Ἔρωτος
  Πραξιτέλης, Κύπριδος παῖδα τυπωσάμενος·
νῦν δ' ὁ θεῶν κάλλιστος Ἔρως ἔμψυχον ἄγαλμα
  αὐτὸν ἀπεικονίσας ἔπλασε Πραξιτέλην,
ὄφρ' ὁ μὲν ἐν θνατοῖς, ὁ δ' ἐν αἰθέρι φίλτρα βραβεύῃ
  γῆς θ' ἅμα καὶ μακάρων σκηπτροφορῶσι Πόθοι.
ὀλβίστη Μερόπων ἱερὰ πόλις, ἃ θεόπαιδα
  καινὸν Ἔρωτα νέων θρέψεν ὑφαγεμόνα.[82]

Der Bildhauer Praxiteles vollendete ein Bild des Eros aus parischem Marmor und stellte damit den Sohn der Kypris dar. Jetzt aber formte der schönste der Götter, Eros, ein beseeltes (Götter-)Bild, indem er den Praxiteles nach seinem eigenen Bild schuf, so dass der eine bei den Sterblichen, der andere aber im Himmel den Zauber der Liebe lenkt und die Sehnsucht auf der Erde und im Himmel zugleich regiert. Seligste, heilige Stadt der Meroper [sc. Kos], die als Götterkind einen neuen Eros als Führer der Jungen hervorgebracht hat.[83]

Πραξιτέλης, ὁ πάλαι ζωογλύφος, ἁβρὸν ἄγαλμα
  ἄψυχον, μορφᾶς κωφὸν ἔτευξε τύπον
πέτρον ἐνειδοφορῶν· ὁ δὲ νῦν ἔμψυχα μαγεύων
  τὸν τριπανοῦργον Ἔρωτ' ἔπλασεν ἐν κραδίᾳ.
ἦ τάχα τοὔνομ' ἔχει ταὐτὸν μόνον, ἔργα δὲ κρέσσω

79 Gutzwiller 2002, S. 107. Siehe auch Radinger 1895, S. 40 und Gow / Page: Greek Anthology, Bd. 2, S. 664; „Within the sequence there are further connections between poems: 12.57, on a boy who is the namesake of the sculptor Praxiteles, is Meleager's self-variation on 12.56", so Gutzwiller 1998b, S. 288. Der Kommentar von Clack 1992, S. 94 ist für diese beiden Epigramme nicht befriedigend.
80 Corso 1997/1998, S. 69; auch Gutzwiller 2004a, S. 385.
81 Gutzwiller 2003, S. 72 mit Anm. 16.
82 *AP* 12.56. Der griechische Text ist zitiert nach Beckby: Anthologia Graeca, S. 40; bei Paton: Greek Anthology, S. 308.
83 Übers. Männlein-Robert 2007b, S. 108.

οὐ λίθον, ἀλλὰ φρενῶν πνεῦμα μεταρρυθμίσας.
ἵλαος πλάσσοι τὸν ἐμὸν τρόπον, ὄφρα τυπώσας
ἐντὸς ἐμὴν ψυχὴν ναὸν Ἔρωτος ἔχῃ.[84]

Praxiteles, der alte Bildhauer, stellte ein anmutiges, aber unbeseeltes Götterbild her, indem er einen Stein als stumme Manifestation der äußeren Gestalt modellierte; der neue Praxiteles aber, ein magischer Schöpfer von beseelten Bildern, gestaltete den ‚dreimalgewandten' [sc. durchtriebenen] Eros in meinem Herzen. Vielleicht hat er nur denselben Namen, seine Werke aber sind besser, da er nicht Stein formte, sondern den Herzschlag meiner Seele umgestaltete. Gnädig möge er mein Wesen formen, damit er meine Seele, wenn er ihr Innerstes gestaltet hat, als Tempel für Eros innehat.[85]

Dieser Eros steht in einem rein paiderotischen Kontext. Bemerkenswert ist die Verwendung der Termini Technici der bildenden Künste und der ekphrastischen Dichtung, die im Diskurs über Kreativität und Erotik innere Bilder konstruieren.[86] Meleagers erotische Transformation der ekphrastischen Topoi[87] erzeugt eine Analogie zwischen der praktischen Erfahrung der Liebe (Eros) und einem künstlerischen Wettstreit zwischen dem Gott Eros und einem Mann namens Praxiteles (*Mel. AP* 12.56 = GP 110).[88] Zuerst lässt sich der traditionelle epigrammatische Topos identifizieren,[89] dass ein Liebender (sein Name ist Praxiteles) wegen seiner attraktiven und schönen Erscheinung mit dem Gott Eros verglichen wird. Er wird als Eros täuschend ähnlich beschrieben (siehe z.B. *AP* 12.54, 75–78, 111). Darüber hinaus gibt es aber ein offensichtliches Spiel mit Namen und ein Spiel um die Subjekt-Objekt-Beziehung von Künstler und Kunstwerk. Einerseits ist Praxiteles der Schöpfer des Eros, andererseits wird Praxiteles durch den Eros, d.h. durch das Kunstwerk selbst, geschaffen. Bezeichnend ist die Analogie, dass der Gott Eros ebenso wie der berühmte Bildhauer mit dem Namen Praxiteles als bildender und schöpferischer Künstler inszeniert wird (siehe Vers 4: ἔπλασεν / *eplasen* [„er schuf"]). Das Motiv von Eros als Bildhauer findet sich sonst nur beim hellenistischen Epigrammatiker Dioskurides (Ende 3. Jh. v.Chr.): Dieser zeigt einen rein spielerischen Eros, der den attraktiven (materiellen) Körper eines Knaben formt (*AP* 12.37).[90] Bei Meleager wird der Eros jedoch viel ernster,[91] gleichsam demiurgisch, geschildert: Eros schafft,

84 *AP* 12.57. Der griechische Text ist zitiert nach Beckby: Anthologia Graeca, S. 40; bei Paton: Greek Anthology, S. 308.
85 Übers. Männlein-Robert 2007b, S. 111.
86 Vgl. die Simonides zugeschriebene Gedächtnistheorie, die Orte (‚*loci*') oder imaginierte innere Bilder nutzt; darauf verweist auch Armisen 1980, S. 24.
87 Gutzwiller 2003, besonders S. 68, 71; aber bereits Wifstrand 1926, S. 45 verweist auf die erotische Transformation von Elementen aus ursprünglich ekphrastischen Epigrammen.
88 Siehe aber Gutzwiller 2004a.
89 Nähere Details bei Ludwig 1968, S. 320–332, und Radinger 1895, S. 24–28.
90 Siehe Tarán 1979, S. 40–43.
91 Vgl. dagegen z.B. Radinger 1895, S. 20f., der den Eros Meleagers als rein ‚spielerisch' ansieht.

was er nach seinem eigenen Bild schafft. Deutlich wird jedoch die Überlegenheit seines Werkes erkennbar: Diese wird mit νῦν δ' (Z. 3: *nun d'* / „aber jetzt") eingeleitet und markiert im deutlichen Kontrast zur Kunst des Bildhauers Praxiteles eine Art aktueller, moderner Kunst des Eros. Wie ausdrücklich angemerkt wird, handelt es sich dabei um ‚lebendige' Kunst, um ein „lebendiges Götterbild" (Z. 3: ἔμψυχον ἄγαλμα / *empsychon agalma*). Über die Analogie zwischen dem bildenden Künstler und dem schöpferischen Gott Eros hinaus lässt sich jedoch eine implizite weitere Analogie identifizieren. Denn auch der Dichter, der seinen geliebten Praxiteles als einen zweiten Eros preist, ist von der Liebe (d. h. vom Eros) inspiriert. Er ist es, der den Geliebten in seiner Dichtung darstellt und ihn im Bild des Eros, als die Inkarnation des Eros selbst, porträtiert. Mit dieser Inszenierung weist der Dichter darauf hin, dass er – inspiriert von Eros – der Schöpfer einer poetischen Darstellung seines erosgleichen Geliebten Praxiteles ist. Damit stellt er sich auf eine Stufe mit dem Gott Eros und konkurriert gleichzeitig mit dem Bildhauer und seinem steinernen Abbild, da auch er, der Dichter, seine Darstellung des Geliebten zum Leben erwecken und ihn als ‚inspiriert' (wörtlich „beseelt", vgl. Z. 3: ἔμψυχον / *empsychon*) darstellen kann. Es ist *sein* Praxiteles, der im Medium der Dichtung lebt, der auf der Erde – konkret in der Stadt Kos – durch seine Schönheit Sehnsucht weckt (Z. 5.8).[92] Mit Blick auf die Perspektive des Sprechers lässt sich Eros somit als schöpferischer Impuls abstrahieren, er wird zur Inspiration und zum Stimulus für den Dichter Meleager selbst.

Im unmittelbar folgenden Epigramm *AP* 12.57 finden sich zahlreiche Anhaltspunkte, die einzelne Aspekte, die bisher nur angedeutet oder in *AP* 12.56 implizit enthalten waren, deutlicher hervortreten lassen. Dabei ist der Aspekt von Eros als schöpferischem Künstler besonders bemerkenswert. Das Götterbild des Bildhauers und Künstlers Praxiteles wird zwar als ἁβρός (*habros* / „zart") beschrieben, doch scheint diese sinnlich wahrnehmbare Manifestation des Eros in jeder Hinsicht mangelhaft zu sein: Die Statue ist unbelebt,[93] stumm, sie gibt Eros nur eine äußere Form, sie ist aus Stein (Z. 2 f.). Dem steht ein konträres Bild des Eros gegenüber (Z. 2–8), das rein innerlich ist (Z. 4: ἐν κραδίᾳ [*en kradia* / „im Herzen"]; Z. 8: ἐντὸς ἐμὴν ψυχήν [*entos emen psychen* / „in meiner

92 Eine solche Komplexität bestätigt sich, wenn man das letzte Distichon betrachtet. Gelobt wird dort Kos, wo der schöne, geliebte Praxiteles, die Inkarnation des Eros, aufgewachsen ist. Gutzwiller 2003, S. 85 hebt die literarischen Echos hervor, die eine Verbindung innerhalb seiner Epigramme nahelegen. In einem seiner Selbstepitaphien (*AP* 7.418.3, ebenfalls Gutzwiller 2003, S. 85) spricht Meleager davon, dass er selbst im hohen Alter auf Kos lebte, wo Zeus aufwuchs (siehe auch Gutzwiller 1998a, S. 83 f.). Es wird hier angedeutet, dass Ptolemaios Philadelphos auf Kos geboren und aufgewachsen ist. Der Archeget der „gelehrten Poesie", Philitas von Kos, ist in der hellenistischen Dichtung ebenfalls eng mit Kos verbunden, so dass Meleager auch auf diese Tradition anzuspielen scheint (möglicherweise sogar in provokanter Weise).

93 Vgl. etwa Robert 1992, S. 394 mit Anm. 60, der irrtümlich die Eros-Statue des Praxiteles als ἔμψυχον („beseelt" – im Sinne von ‚belebt') ansieht.

Seele"]), belebt (vgl. Z. 3: es gehört zu den ἔμψυχα [*empsycha* / „Beseelten"]), und ist nicht aus Stein, sondern „besser" gemacht (Z. 5 f.). Darüber hinaus kann dieser Eros den Zustand der Seele grundlegend verändern. Mit Eros ist hier nicht nur ein abstraktes Liebesgefühl gemeint, sondern, wie die folgenden Verse deutlich machen, auch die inspirierende Kraft der Liebe. Im dritten Distichon tritt der Sprecher als unmittelbar Beteiligter in Erscheinung (siehe die Anhäufung von Possessiva in Z. 7 f.). Die in Praxiteles verliebte Person wird als der Dichter selbst erkennbar, der sich als machtloses Medium des Magiers Eros präsentiert, der in seiner Seele bereits schöpferisch tätig geworden ist (Z. 4: ἔπλασεν [*eplasen* / „er schuf"], was dasselbe Wort in Zeile 4 des vorhergehenden Gedichts aufgreift, wo Eros Schöpfer ist). Der Dichter artikuliert den Wunsch (Z. 7 f.) nach einer Gestaltung seiner Seele, in der sein Gefühl, seine Eros-Zentriertheit entsprechend zum Ausdruck kommen soll.[94] Das bedeutet natürlich, dass Eros in der Seele des Dichters bereits aktiv ist. Das Fehlen eines Subjekts für das Verbum πλάσσοι (*plassoi* / „möge er formen") im letzten Distichon erlaubt es dem Leser, sich Eros als Künstler vorzustellen, der den Sprecher (und seine Wahrnehmung von Praxiteles) formt.

Das zweite Epigramm zeigt, wenn man es für sich allein betrachtet, unterschiedliche Bilder des Eros, die beide Produkte eines Praxiteles sind: des ‚alten' Bildhauers Praxiteles und des ‚gegenwärtigen' Geliebten. Um dies zu verstehen, muss der Leser den Text jedoch ergänzen: Denn der Name des vom Bildhauer Praxiteles geschaffenen Kunstwerks wird nicht erwähnt (Z. 1–3), zudem fehlt der Name des Künstlers, der den so anderen Eros erschafft (Z. 3). Es handelt sich also um ein „Ergänzungsspiel".[95] Zunächst wird offenbar, auch über die ausdrückliche Erwähnung in Z. 5 (ἦ τάχα τοὔνομ' ἔχει ταὐτὸν μόνον / *e tacha tounom' echei tauton monon* [„tatsächlich ist vielleicht nur sein Name gleich"]), auf die Namensgleichheit des Bildhauers Praxiteles mit dem Liebhaber Praxiteles angespielt, der bereits im vorhergehenden Epigramm 12.56 erwähnt wurde. Doch in diesem Epigramm hier findet nun eine Umkehrung statt, indem der Geliebte Praxiteles, zuvor (in 12.56) das Geschöpf des Eros, nun seinerseits als Schöpfer des Eros bezeichnet wird. Außerdem wird ein ebenfalls belebter (wörtlich: „beseelter") Eros (vgl. *AP* 12.56.3) als Gegenbild zum steinernen Bild des Eros dargestellt. Das Spiel aus 12.56 um das Verhältnis zwischen künstlerischem Schöpfer und Kunstwerk, zwischen Subjekt und Darstellungsobjekt, gewinnt somit eine weitere Dimension. Während der geliebte Praxiteles dort von Eros nach seinem eigenen Bild geschaffen wurde, schafft er hier in der Seele des Sprechers einen Eros, der den Sprecher nun zu eben dem Gedicht inspiriert, das diesen Schöpfungsakt schildert: Die von Eros initiierte Kunstschöpfung ist somit selbstreferentiell.

94 Zum Ausdruck siehe 1 *Cor* 3.16, auch Wifstrand 1926, S. 72. Die Seele als ‚Tempel des Eros' setzt Meleagers Eros-Bild in klare Konkurrenz zur Eros-Statue des Künstlers Praxiteles, die ihrerseits in einem konkreten Tempel in Thespiai platziert war.

95 Zu diesem Begriff siehe Bing 1995.

5.2. Philosophische Implikationen bei Meleager

Wie gezeigt, reflektieren die hellenistischen Variationen über die Bronzekuh des Myron die Diskussion über das Verhältnis zwischen sinnlicher und geistiger Wahrnehmung. Sie spiegeln aber auch die Diskussion über die Rolle der Phantasia in den zeitgenössischen Philosophenschulen wider. Vor diesem Hintergrund werden der mimetische Bezug eines Kunstwerks zum imitierten Modell sowie die Rolle des Künstlers thematisiert. Eine ähnliche Reflexion liegt nun anscheinend auch den oben genannten Meleager-Epigrammen zugrunde, die über die Variation etablierter Topoi von Liebesepigrammen hinausgehen.[96] Denn hier beschreibt Meleager innere, geistige oder spirituelle Bilder oder ‚Bilder im Herzen'. Mit solchen Verweisen auf eine Verinnerlichung[97] der Bilder und auf das künstlerische Schaffen in der Seele, das *a priori* materiellen Bildern überlegen und beständiger ist – und zeigt, dass die Kreativität des Dichters die des bildenden Künstlers überragt – deutet Meleager[98] freilich eine sehr innovative Auffassung von Konzepten der Phantasie und des poetischen Schaffens an, die im Gegensatz zur konventionellen Auffassung zu sehen ist, wie sie etwa von Cicero (*Orator* 8–10), Quintilian oder Longinos vertreten wird.[99] So lokalisiert Meleager das Bild des Eros in der menschlichen Seele – erzeugt von einem abstrakten, gottähnlichen Eros – und präsentiert dieses allein als angemessenen und lebendigen Archetypen. Obwohl wir hier ein Verständnis von bildender Kunst und Dichtung sehen, das, auch in der Sphäre des Seeleninneren, noch immer auf das Prinzip der Mimesis konzentriert ist, erweist sich die Konzeption und Wirkung solcher inneren Bilder im Kontext traditioneller Liebesepigramme als sehr bemerkenswert. Nicht zuletzt die Figuration des Eros als ausschließlichem Inspirationsstimulus für das poetische Schaffen zeugt von einem in der zeitgenössischen Philosophie – nur wenige Jahrzehnte vor Cicero – neu verhandelten Verständnis von Phantasia.[100] Meleagers Phantasia-Konzept basiert nämlich, soweit erkennbar, auf einer eigenwilligen, eklektischen Kombination stoischer und platonischer Elemente. Die Wahrnehmung des Eros basiert dabei nicht auf einer sinnlich-visuellen Erfahrung (Aisthesis), was der aristotelischen und insbesondere auch der stoischen Voraussets-

96 Detaillierter, z.B. zum Topos der Augen, durch welche das innere Liebesfeuer leuchtet, siehe Ludwig 1968, S. 316 und passim.

97 Garrison 1978, S. 81 spricht von einer auffälligen und im Epigramm erstmals greifbaren „Internalisierung erotischer Erfahrung", allerdings ohne Verweis auf philosophische Implikationen. Siehe weiter – mit Bezug auf moderne Literatur – zu den hier diskutierten Phänomenen Mitchell 1990.

98 Generell zum innovativen Charakter von Meleagers *Sphragis* siehe Garrison 1978 passim, vor allem S. 77.

99 Detaillierter, mit Bezug auf Phidias und das klassische Kunstkonzept, ist Männlein-Robert 2003.

100 Daher sollten weitere literarische, epigrammatische Belege für die Reflexion von Phantasia auch für kaiserzeitliche Dichter wie Rufinos (*AP* 5.27.1 f.), Makedonios Hypatikos (*AP* 5.235.1–3) oder Damocharis (*AP* 16.310.1–4) in Betracht gezogen werden.

zung für Phantasia entsprechen würde, sondern auf einer Wahrnehmung, die sich in der Seele selbst konkretisiert und als Modell für konkrete künstlerische Nachahmung und Darstellung dient. Das erinnert zum einen an die Konzeption aus Platons Dialog *Timaios*, wo der die Welt schaffende göttliche Demiurg alles ohne konkretes und sinnliches Vorbild, sondern allein nach dem rein noetischen Modell der transzendenten Ideen hervorbringt und sich zur Umsetzung und Realisierung derselben in die Welt der Dinge der Weltseele als vermittelnder Instanz bedient.[101] Andererseits erscheint Meleagers Verortung des schöpferischen Prozesses in einen dezidiert menschlichen Seelenraum und darüber hinaus sogar in der Seele des menschlichen Dichters als Umkehrung und poetische Inversion des ursprünglichen platonischen Konzepts. Denn Eros selbst ist eine personifizierte Abstraktion oder Allegorie;[102] er scheint sogar die Allegorie einer irrationalen Emotion zu sein,[103] welche die konventionelle Rolle der Muse als göttliche und inspirierende Kraft übernimmt. Zum anderen erinnert Meleagers Konzept auch an das stoische Verständnis von Phantasia, wonach ein in der Seele hinterlassener Eindruck (τύπωσις / *typosis*) sinnlicher Wahrnehmung (αἴσθησις / *aisthesis*), der von der zustimmenden Autorität des Hegemonikon (ἡγεμονικόν / *hegemonikon*) gebilligt wurde, zum Modell für die künstlerische Konkretisierung wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Meleager in den oben erwähnten erotischen Epigrammen den während des Hellenismus besonders intensiven Diskurs über Phantasia reflektiert. Er bedient sich dabei ekphrastischer Terminologie, um das evozierte Seelenbild dem materiellen Bild des Künstlers Praxiteles gegenüber zu stellen. Er markiert damit ein Konkurrenzverhältnis zwischen seiner eigenen poetischen Kreativität und der des bildenden Künstlers. Meleagers Epigramme über den Eros sollten daher im Kontext des hellenistischen Diskurses über die Ekphrasis von Werken der bildenden Kunst betrachtet werden, da diese zeitgenössischen Diskussionen über Modell und Nachahmung, über Kreativität ebenso wie über die innerseelische Komponente der Phantasia verarbeiten.

6. Vorläufige Ergebnisse und weitere Perspektiven

Als ein wichtiges Merkmal der postulierten anderen, neuen Poetik der Ekphrasis im Hellenismus identifizieren wir eine ästhetische Wende, die sich implizit in den Texten selbst abzeichnet. So reflektieren etwa, wie im ersten Fallbeispiel gezeigt, die ekphrastischen

101 Brisson 1998, S. 29–54, 71–106.

102 Zum antiken, konzeptionell sehr weiten Konzept von ‚Allegorie' siehe Shapiro 1986, besonders S. 4–6.

103 Dieser Aspekt wird unterstrichen von Guidorizzi 1992, S. 12. Vgl. auch X. *Mem.* 3.10.6–8, wo Sokrates mit dem Bildhauer Kleiton das Problem diskutiert, wie man einer Statue emotionalen Ausdruck verleihen könne.

Epigramme über Myrons Kuh ein Sujet der alltäglichen Lebenswelt, das an sich nicht schön ist, dessen naturgetreue Darstellung in der Kunst aber als vollkommen gilt. Diese ekphrastischen Gedichte bedienen sich besonderer Praktiken der (Re-)Präsentation und brechen gleichzeitig absichtlich die ästhetische Illusion. Zudem geht das Wechselspiel von Modell und Nachahmung weit über die Beziehung zwischen Gedicht und Artefakt hinaus, da wir in vielen aufeinanderfolgenden Epigrammen, also in Serie, mit demselben Artefakt und demselben Thema konfrontiert werden. Daher müssen neue Dimensionen der impliziten Poetik, der poetischen Techniken und Praktiken, einschließlich heterologischer Aspekte aus dem zeitgenössischen philosophischen Diskurs, berücksichtigt werden. Dagegen konzentrieren sich die hellenistischen ekphrastischen Epigramme des zweiten Fallbeispiels, die von Meleager auf Praxiteles' Eros-Statue, allem Anschein nach auf ein schönes Sujet und seine schöne (Re-)Präsentation, doch wird hier eine kunstvoll inszenierte komplexe Wechselwirkung zwischen Dichter, Künstler und Sujet greifbar. Unter Verarbeitung platonischer wie stoischer Vorstellungen rückt die subjektive Imagination in den Mittelpunkt, die sich auf Eros als demiurgische, inspirierende und prägende Kraft stützt. Die in den exemplarisch behandelten ekphrastischen Epigrammen identifizierten impliziten (meta-)poetischen Techniken verhandeln ästhetische Kriterien und Wirkmomente, Emotionen sowie mentale Repräsentationen ästhetischer Phänomene, die zwar seit Platon und Aristoteles diskutiert wurden, die aber in den späteren Diskussionen um individuelle und subjektive erkenntnistheoretische Konzepte in der Stoa, in der Epikureischen Schule und auch in der Hellenistischen Akademie ausdifferenziert werden. Im Grunde genommen wird also die alte Rivalität zwischen Dichtung und bildender Kunst, die wir in den hellenistischen ekphrastischen Gedichten identifizieren können, jetzt durch einen zeitgenössischen ästhetischen Diskurs neu stimuliert, der allem Anschein nach von zeitgenössischen philosophischen Konzepten inspiriert ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Beckby: Anthologia Graeca (*AP*) = Beckby, Hermann: Anthologia Graeca. Buch 12–16, 2., verb. Aufl., München 1958.

Gow / Page: Greek Anthology = Gow, Andrew Sydenham Farrar / Page, Denys Lionel: The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams, 2 Bde., Bd. 1: Introduction, Text, and Indexes of Sources and Epigrammatists, Bd. 2: Commentary and Indexes, Cambridge 1965.

Janko / Mangoni: Philodemus = Janko, Richard / Mangoni, Cecilia (Hgg.): Philodemus, On Poems. Books 3–4. With the Fragments of Aristotle. On Poets, Oxford 2011 (The Aesthetic Works Philodemus 1.3).

Kansteiner et al.: Der Neue Overbeck = Kansteiner, Sascha / Filges, Axel / Hallof, Klaus / Lehmann, Lauri (Hgg.): Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen, Bd. 4: Spätklassik, Hellenismus. Maler des 4./3. Jh.s. v. Chr., Bildhauer des 3./2. Jh.s. v. Chr., Berlin / Boston 2014.
Overbeck: Antike Schriftquellen = Overbeck, Johannes: Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868.
Paton: The Greek Anthology = Paton, William R.: The Greek Anthology, Vol. 4, London / Cambridge, Mass. 1956.
Speyer: Epigrammata Bobiensia = Speyer, Wolfgang (Hg.): Epigrammata Bobiensia, Leipzig 1963.

Sekundärliteratur

Acosta-Hughes / Kosmetatou / Baumbach 2004 = Acosta-Hughes, Benjamin / Kosmetatou, Elizabeth / Baumbach, Manuel (Hgg.): Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P.Mil. Vogl. VIII 309), Cambridge, MA 2004 (Hellenic Studies 2).
Armisen 1980 = Armisen, Mireille: La notion d'imagination chez les Anciens, 2: La rhétorique, in: Pallas 27 (1980), S. 3–37.
Asmis 1999 = Asmis, Elizabeth: Epicurean Epistemology, in: Keimpe Algra / Jonathan Barnes / Jaap Mansfeld / Malcolm Schofield (Hgg.): The Cambridge History of Hellenistic Philosophy, Cambridge 1999, S. 260–294.
Barkan 2013 = Barkan, Leonard: Mute Poetry, Speaking Pictures, Princeton 2013.
Barnard 1991 = Barnard, Sylvia: Anyte. Poet of Children and Animals, in: Francesco de Martino (Hg.): Rose di Pieria, Bari 1991, S. 165–176.
Bartsch 2007 = Bartsch, Shadi: „Wait a Moment, *Phantasia*". Ekphrastic Interference in Seneca and Epictetus, in: Shadi Bartsch / Jaś Elsner (Hgg.): Special Issues on Ekphrasis, Chicago 2007 (Classical Philology 102.1), S. 83–95.
Bartsch / Elsner 2007 = Bartsch, Shadi / Elsner, Jaś (Hgg.): Special Issues on Ekphrasis, Chicago 2007 (Classical Philology 102.1).
Bastianini / Gallazzi 2001 = Bastianini, Guido / Gallazzi, Claudio (Hgg.): Posidippo di Pella. Epigrammi (P.Mil.Vogl. VIII 309), Milano 2001.
Bing 1988 = Bing, Peter: The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets, Göttingen 1988 (Hypomnemata: Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben 90).
Bing 1995 = Bing, Peter: Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus, in: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens 41 (1995), S. 115–131.
Blumenberg 1981 = Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur". Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Hans Blumenberg: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 55–103 [Erstveröffentlichung: Studium Generale 10 (1957), S. 260–283].
Boeder 1996 = Boeder, Maria: Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur, Frankfurt a.M. 1996.
Brancacci 2015 = Brancacci, Aldo: Le *Ekphraseis* di Zenone, Cleante e Crisippo, in: Georgios A. Xenis (Hg.): Literature, Scholarship, and History. Classical Studies in Memory of Ioannis Taifacos, Stuttgart 2015, S. 421–439.
Brassat / Squire 2017 = Brassat, Wolfgang / Squire, Michael: Die Gattung der Ekphrasis, in: Wolfgang Brassat (Hg.): Handbücher Rhetorik, Bd. 2: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste, Berlin / Boston 2017, S. 63–87.
Brisson 1998 = Brisson, Luc: Le Même et l'Autre dans la Structure Ontologique du Timée de Platon. Un Commentaire Systématique du Timée de Platon, 3., erg. u. korr. Aufl., Sankt Augustin 1998.

Burzachechi 1962 = Burzachechi, Mario: Oggetti parlanti nelle epigrafi greche, in: Epigraphica 24 (1962), S. 3–54.
Busche 2003 = Busche, Hubertus: Die Aufgaben der phantasia nach Aristoteles, in: Thomas Dewender / Thomas Welt (Hgg.): Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie, München / Leipzig 2003, S. 23–43.
Calboli Montefusco 2005 = Calboli Montefusco, Lucia: „'Ενάργεια" et „ἐνέργεια". L'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68), in: Pallas 69 (2005), S. 43–58.
Cameron 1993 = Cameron, Alan: The Greek Anthology: From Meleager to Planudes, Oxford 1993.
Carson 1992 = Carson, Anne: Simonides Painter, in: Ralph Hexter / Daniel Selden (Hgg.): Innovations of Antiquity, New York 1992, S. 51–64.
Clack 1992 = Clack, Jerry: Meleager. The Poems, Wauconda 1992.
Corso 1994 = Corso, Antonio: La Vacca di Mirone, in: Numismatica e antichità classiche 23 (1994), S. 49–91.
Corso 1997/1998 = Corso, Antonio: Love as Suffering. The Eros of Thespiae of Praxiteles, in: Bulletin of the Institute of Classical Studies 42 (1997/1998), S. 63–91.
Cox 1988 = Cox, Lisa Loft: A Critical Study of the Love Poetry of Meleager of Gadara, Diss. Boston 1988.
Day 2007 = Day, Joseph W: Poems on Stone: The Inscribed Antecedents of Hellenistic Epigram, in: Peter Bing / Jon Steffen Bruss (Hgg.): Brill's Companion to Hellenistic Epigram, Leiden / Boston 2007, S. 29–47.
De Lacy 1939 = De Lacy, Phillip H.: The Epicurean Analysis of Language, in: The American Journal of Philology 60 (1939), S. 85–92.
Elsner 2002a = Elsner, Jaś: Introduction. The Genres of Ekphrasis, in: Ramus 31.1/2 (2002), S. 1–18.
Elsner 2002b = Elsner, Jaś: The Verbal and the Visual. Cultures of Ekphrasis in Antiquity, Cambridge 2002.
Elsner 2014 = Elsner, Jaś: Lithic Poetics. Posidippus and His Stones, in: Ramus 43.2 (2014), S. 152–172.
Ernst 1991 = Ernst, Ulrich: Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters, Köln / Weimar / Wien 1991 (Pictura et poesis 1).
Everson 1990 = Everson, Stephen: Epicurus on the Truth of the Senses, in: Stephen Everson (Hg.): Epistemology, Cambridge 1990 (Companions to Ancient Thought 1), S. 161–183.
Feeney 1993 = Feeney, Denis C.: Towards an Account of the Ancient World's Concepts of Fictive Belief, in: Christopher Gill / Timothy Peter Wiseman (Hgg.): Lies and Fiction in the Ancient World, Exeter 1993, S. 230–244.
Fowler 1991 = Fowler, Don P.: Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis, in: Journal of Roman Studies 81 (1991), S. 25–35.
Franz 1999 = Franz, Michael: Von Gorgias bis Lukrez. Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie, Berlin / Boston 1999.
Friedländer 1912 = Friedländer, Paul: Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit, Leipzig / Berlin 1912.
Fuà 1973 = Fuà, Oscar: L'idea dell'opera d'arte 'vivente' e la Bucula di Mirone nell'epigramma greco e latino, in: Rivista di Cultura Classica e Medioevale 15.1 (1973), S. 49–55.
Garrison 1978 = Garrison, Daniel H.: Mild Frenzy. A Reading of the Hellenistic Love Epigram, Wiesbaden 1978.
Garzya 1987 = Garzya, Antonio: Gorgia e l'ἀπάτη della tragedia, in: Sandro Boldrini (Hg.): Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte, Bd. 1, Urbino 1987, S. 245–260.
Geffcken 1931 = Geffcken, Johannes: Meleagros (7) von Gadara, in: Georg Wissowa (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. 15.1 (29. Halbbd.): Mazaios – Mesyros, Stuttgart 1931, S. 481–488.

Goldhill 1994 = Goldhill, Simon: The Naive and the Knowing Eye. Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hgg.): Art and Text in Ancient Greek Culture, Cambridge 1994 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), S. 197–223.

Goldhill 2007 = Goldhill, Simon: What is Ekphrasis for?, in: Classical Philology 102.1 (2007), S. 1–19.

Goldhill / Osborne 1994 = Goldhill, Simon / Osborne, Robin (Hgg.): Art and Text in Ancient Greek Culture, Cambridge 1994 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism).

Greenberg 1990 = Greenberg, Nathan Abraham: The Poetic Theory of Philodemus, New York / London 1990 (Havard Dissertations in Classics).

Grethlein 2021 = Grethlein, Jonas: The Ancient Aesthetics of Deception. The Ethics of Enchantment from Gorgias to Heliodorus, Cambridge 2021.

Guidorizzi 1992 = Guidorizzi, Giulio: Meleagro. Epigrammi, Milano 1992.

Gutzwiller 1997 = Gutzwiller, Kathryn: The Poetics of Editing in Meleager's Garland, in: Transactions of the American Philological Association 127 (1997), S. 169–200.

Gutzwiller 1998a = Gutzwiller, Kathryn: Meleager: From Menippean to Epigrammatist, in: M. Annette Harder / Remco F. Regtuit / Gerry C. Wakker (Hgg.): Genre in Hellenistic Poetry, Groningen 1998 (Hellenistica Groningana 3), S. 81–93.

Gutzwiller 1998b = Gutzwiller, Kathryn: Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context, Berkeley / Los Angeles / London 1998 (Hellenistic Culture and Society 28).

Gutzwiller 2002 = Gutzwiller, Kathryn: Art's Echo. The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram, in: M. Annette Harder / Remco F. Regtuit / Gerry C. Wakker (Hgg.): Hellenistic Epigrams, Leuven 2002 (Hellenistica Groningana 6), S. 85–112.

Gutzwiller 2003 = Gutzwiller, Kathryn: Visual Aesthetics in Meleager and Cavafy, in: Classical and Modern Literature 23 (2003), S. 67–87.

Gutzwiller 2004a = Gutzwiller, Kathryn: Gender and Inscribed Epigram: Herennia Procula and the Thespian Eros, in: Transactions of the American Philological Association 134 (2004), S. 383–418.

Gutzwiller 2004b = Gutzwiller, Kathryn: Seeing Thought: Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram, in: American Journal of Philology 125 (2004), S. 339–386.

Hagstrum 1958 = Hagstrum, Jean Howard: The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago 1958.

Halliwell 2000 = Halliwell, Stephen: Plato and painting, in: Keith N. Rutter / Brian A. Sparkes (Hgg.): Word and Image in Ancient Greece, Edinburgh 2000 (Edinburgh Leventis Studies 1), S. 99–116.

Häusle 1979 = Häusle, Helmut: ΖΩΟΠΟΙΕΙΝ – ʽΥΦΙΣΤΑΝΑΙ: Eine Studie der frühgriechischen inschriftlichen Ich-Rede der Gegenstände, in: Robert Muth / Gerhard Pfohl (Hgg.): Serta Philologica Aenipontana, Teil 3, Innsbruck 1979 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 20), S. 23–139.

Heffernan 1993 = Heffernan, James A. W.: Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago 1993.

Hose 1996 = Hose, Martin: Fiktionalität und Lüge: Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie, in: Poetica 28 (1996), S. 257–274.

Imbert 1979 = Imbert, Claude: Stoic Logic and Alexandrian Poetics, in: Malcolm Schofield / Myles F. Burnyeat / Jonathan Barnes (Hgg.): Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology, Oxford 1979, S. 182–216.

Kampakoglou / Novokhatko 2018 = Kampakoglou, Alexandros / Novokhatko, Anna (Hgg.): Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature, Berlin / Boston 2018 (Trends in Classics. Supplementary Volumes 54).

Kirstein 2002 = Kirstein, Robert: Companion Pieces in the Hellenistic Epigram (Call. 21 and 35 Pf.; Theoc. 7 and 15 Gow; Mart. 2.91 and 2.92; Ammianus AP 11.230 and 11.231), in: M. Annette Harder / Remco F. Regtuit / Gerry C. Wakker (Hgg.): Hellenistic Epigrams, Leuven 2002 (Hellenistica Groningana 6), S. 113–135.

Krevans 2007 = Krevans, Nita: The Arrangement of Epigrams in Collections, in: Peter Bing / Jon Steffen Bruss (Hgg.): Brill's Companion to Hellenistic Epigram, Leiden / Boston 2007, S. 131–146.
Kris / Kurz 1995 = Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1995 [überarb. Nachdruck der Ausg. Wien 1934].
Kwapisz 2013 = Kwapisz, Jan: The Greek Figure Poems, Leuven 2013 (Hellenistica Groningana 19).
Laird 1993 = Laird, Andrew: Sounding Out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64, in: The Journal of Roman Studies 83 (1993), S. 18–30.
Lauxtermann 1998 = Lauxtermann, Marc D.: What is an Epideictic Epigram?, in: Mnemosyne 51 (1998), S. 525–537.
Lee 1978 = Lee, Edward N.: The Sense of an Object. Epicurus on Seeing and Hearing, in: Peter K. Machamer / Robert G. Turnbull (Hgg.): Studies in Perception. Interrelations in the History of Philosophy and Sience, Perth 1978, S. 27–59.
Lévy / Pernot 1997 = Lévy, Carlos / Pernot, Laurent (Hgg.): Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques, Paris 1997 (Cahier de philosophie de l'Université de Paris XII – Val-de-Marne 2).
Long 1971 = Long, Anthony Arthur: Language and Thought in Stoicism, in: Anthony Arthur Long / Francis Henry Sandbach (Hgg.): Problems in Stoicism, London 1971, S. 75–113.
Ludwig 1968 = Ludwig, Walther: Die Kunst der Variation im hellenistischen Liebesepigramm, in: Antony Eric Raubitschek / Bruno Gentili / Giuseppe Giangrande / Louis Robert / Walther Ludwig / Jules Labarbe et al. (Hgg.): L'épigramme grecque. Sept exposés suivis de discussions, Vandœuvres / Genève 1968 (Entretiens sur l'Antiquité Classique 14), S. 297–348.
Luz 2010 = Luz, Christine: Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung, Leiden / Boston 2010 (Mnemosyne / Supplementum Monographs on Greek and Roman Language and Literature 324).
Männlein-Robert 2002 = Männlein-Robert, Irmgard: Wissen um die göttlichen und die menschlichen Dinge. Eine Philosophiedefinition Platons und ihre Folgen, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 26 (2002), S. 13–38.
Männlein-Robert 2003 = Männlein-Robert, Irmgard: Zum Bild des Phidias in der Antike: Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers, in: Thomas Dewender / Thomas Welt (Hgg.): Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie, München / Leipzig 2003, S. 45–67.
Männlein-Robert 2007a = Männlein-Robert, Irmgard: Epigrams on Art: Voice and Voicelessness in Hellenistic Epigram, in: Peter Bing / Jon Steffen Bruss (Hgg.): Brill's Companion to Hellenistic Epigram, Leiden / Boston 2007, S. 251–271.
Männlein-Robert 2007b = Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild: Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007.
Manakidou 1993 = Manakidou, Flora P.: Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung. Ein Beitrag zur hellenistischen Poetik, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde 36).
Manieri 1998 = Manieri, Alessandra: L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia, Pisa 1998 (Filologia e critica 82).
Marino / Stavru 2013 = Marino, Silvio / Stavru, Alessandro (Hgg.): Ekphrasis, Roma 2013.
Meijering 1987 = Meijering, Rosemarie: Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia, Groningen 1987.
Meyer 2005 = Meyer, Doris: Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos, Stuttgart 2005 (Hermes Einzelschriften 93).
Mitchell 1990 = Mitchell, William John Thomas: Was ist ein Bild?, in: Volker Bohn (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a.M. 1990, S. 17–68.
Mitchell 1994 = Mitchell, William John Thomas: The Pictorial Turn, in: William John Thomas Mitchell (Hg.): Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago 1994, S. 11–34.
Molyneux 1992 = Molyneux, John H.: Simonides. A Historical Study, Wauconda 1992.

Obbink 1995 = Obbink, Dirk (Hg.): Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace, New York / Oxford 1995.
Otto 2009 = Otto, Nina: Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung, Stuttgart 2009 (Hermes Einzelschriften 102).
Ouvré 1894 = Ouvré, Henri: Méléagre de Gadara, Diss., Paris 1894.
Page 1981 = Page, Denys Lionel: Further Greek Epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, not included in 'Hellenistic Epigrams' or 'The Garland of Philip', Cambridge 1981.
Papachristou 2013 = Papachristou, Christina S.: Three Kinds or Grades of Phantasia in Aristotle's De Anima, in: Journal of Ancient Philosophy 7.1 (2013), S. 19–48.
Petrović 2005 = Petrović, Andrej: „Kunstvolle Stimme der Steine sprich!" Zur Intermedialität der griechischen epideiktischen Epigramme, in: Antike und Abendland 51 (2005), S. 30–42.
Pfeiffer 1968 = Pfeiffer, Rudolf: History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age, Oxford 1968.
Pollitt 1974 = Pollitt, Jerome Jordan: The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology, New Haven / London 1974 (Yale Publications in the History of Art 25).
Pope 1949 = Pope, Stella R.: The Imagery of Lucretius, in: Greece & Rome 18.53 (1949), S. 70–79.
Prioux 2007 = Prioux, Évelyne: Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique, Leuven 2007 (Hellenistica Groningana 12).
Prioux 2008 = Prioux, Évelyne: Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques, Paris 2008 (L'art & l'essai 5).
Puelma 1989 = Puelma, Mario: Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles, in: Museum Helveticum 46.2 (1989), S. 65–100.
Puglisi 1985 = Puglisi, Gianni: ΠΛΑΣΜΑ: Num ΨΕΥΔΟΣ an ἈΠΑΤΗ?, Philologus 129 (1985), S. 39–53.
Radinger 1895 = Radinger, Carl: Meleagros von Gadara. Eine litterargeschichtliche Skizze, Innsbruck 1895.
Raubitschek 1968 = Raubitschek, Antony Eric: Das Denkmal-Epigramm, in: Antony Eric Raubitschek / Bruno Gentili / Giuseppe Giangrande / Louis Robert / Walther Ludwig / Jules Labarbe et al. (Hgg.): L'épigramme grecque. Sept exposés suivis de discussions, Vandœuvres / Genève 1968 (Entretiens sur l'Antiquité classique 14), S. 1–36.
Robert 1992 = Robert, Renaud: Ars regenda Amore. Séduction érotique et plaisir esthétique. De Praxitèle à Ovide, in: Mélanges de l'École française de Rome Antiquité 104 (1992), S. 373–438.
Rösler 1980 = Rösler, Wolfgang: Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike, in: Poetica 12.3/4 (1980), S. 283–319.
Sandbach 1971 = Sandbach, Francis Henry: Phantasia Katalēptikē, in: Anthony Arthur Long / Francis Henry Sandbach (Hgg.): Problems in Stoicism, London 1971, S. 9–21.
Schofield 1992 = Schofield, Malcolm: Aristotle on the Imagination, in: Martha Craven Nussbaum / Amélie Oksenberg Rorty (Hgg.): Essays on Aristotle's *De Anima*, Cambridge / Oxford 1992, S. 249–277.
Schrijvers 2007 = Schrijvers, Piet Herman: Seeing the Invisible. A Study of Lucretius' Use of Analogy in *De rerum natura*, in: Monica R. Gale (Hg.): Lucretius, Oxford 2007 (Oxford Readings in Classical Studies), S. 255–288.
Schwarz 1971 = Schwarz, Gerda: Die griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. im Spiegel der Anthologia Graeca, Wien 1971 (Dissertationen der Universität Graz 6).
Scott 1989 = Scott, Dominic: Epicurean Illusions, in: The Classical Quarterly 39.2 (1989), S. 360–374.
Seelbach 1964 = Seelbach, Wilhelm: Die Epigramme des Mnasalkes von Sikyon und des Theodoridas von Syrakus, Wiesbaden 1964 (Klassisch-philologische Studien 28).
Seidensticker / Stähli / Wessels 2015 = Seidensticker, Bernd / Stähli, Adrian / Wessels, Antje (Hgg.): Der Neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar, Darmstadt 2015.

Shapiro 1986 = Shapiro, Alan: The Origins of Allegory in Greek Art, in: Boreas 9 (1986), S. 4–23.
Sheppard 2014 = Sheppard, Anne: The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics, London / New York 2014.
Sider 1997 = Sider, David: The Epigrams of Philodemos. Introduction, Text, and Commentary, New York / Oxford 1997.
Skinner 2001 = Skinner, Marilyn B.: Ladies' Day at the Art Institute. Theocritus, Herodas, and the Gendered Gaze, in: André Pierre Lardinois / Laura McClure (Hgg.): Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society, Princeton / Oxford 2001, S. 201–222.
Speyer 1975 = Speyer, Wolfgang: Myrons Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe, in: Arcadia 10.2 (1975), S. 171–179.
Sprigath 2004 = Sprigath, Gabriele K.: Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei, in: Poetica 36 (2004), S. 243–280.
Squire 2010 = Squire, Michael: Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation, in: American Journal of Philology 131.4 (2010), S. 589–634.
Squire 2013a = Squire, Michael: Apparitions Apparent. Ekphrasis and the Parameters of Vision in the Elder Philostratus's Imagines, in: Helios 40 (2013), S. 97–140.
Squire 2013b = Squire, Michael: Invertire l'ekphrasis. L'epigramma ellenistico e la traslazione di parola e immagine, in: Silvio Marino / Alessandro Stavru (Hgg.): Ekphrasis, Roma 2013 (Estetica. Studi e Ricerche 1), S. 81–107.
Squire 2015 = Squire, Michael: Sémantique de l'échelle dans l'art et la poésie hellénistiques, in: Pascale Linant de Bellefonds / Évelyne Prioux / Agnès Rouveret (Hgg.): D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie, Rennes 2015, S. 183–200.
Squire 2016 = Squire, Michael (Hg.): Sight and the Ancient Senses, London / New York 2016 (The Senses in Antiquity).
Tarán 1979 = Tarán, Sonya Lida: The Art of Variation in the Hellenistic Epigram, Leiden 1979 (Columbia Studies in the Classical Tradition 9).
Thomas 1992 = Thomas, Rosalind: Literacy and Orality in Ancient Greece, Cambridge 1992 (Key Themes in Ancient History).
Townend 1965 = Townend, G.: Imagery in Lucretius, in: Donald Reynolds Dudley (Hg.): Lucretius, London 1965 (Studies in Latin Literature and its Influence), S. 95–114.
Tueller 2008 = Tueller, Michael A.: Look Who's Talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram, Leuven 2008 (Hellenistica Groningana 13).
Watson 1988 = Watson, Gerard: Phantasia in Classical Thought, Galway 1988.
Watson 1994 = Watson, Gerard: The concept of ‚Phantasia' from the late Hellenistic Period to Early Neoplatonism, in: Hildegard Temporini / Wolfgang Haase (Hgg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Teil 2, Bd. 36.7, Berlin 1994, S. 4765–4810.
Webb 1997 = Webb, Ruth: Imagination and the Arousal of the Emotions in Greco-Roman Rhetoric, in: Susanna Morton Braund / Christopher Gill (Hgg.): The Passions in Roman Thought and Literature, Cambridge 1997, S. 112–127.
Webb 1999 = Webb, Ruth: Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre, in: Word & Image 15 (1999), S. 7–18.
Webb 2009 = Webb, Ruth: Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice, Farnham 2009 (= London 2016).
Webb 2016 = Webb, Ruth: Sight and Insight. Theorizing Vision, Emotion and Imagination in Ancient Rhetoric, in: Michael Squire (Hg.): Sight and the Ancient Senses, London / New York 2016, S. 205–219.

West 1969 = West, David Alexander: The Imagery and Poetry of Lucretius, Edinburgh 1969.
Wifstrand 1926 = Wifstrand, Albert: Studien zur griechischen Anthologie, Diss. Lund 1926.
Zanker 1981 = Zanker, Graham: Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry, in: Rheinisches Museum für Philologie 124 (1981), S. 297–311.
Zanker 2003 = Zanker, Graham: New Light on the Literary Category of ‚Ekphrastic Epigram‘ in Antiquity. The New Posidippus (col. X 7–XI 19 P. Mil. Vogl. VIII 309), in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 143 (2003), S. 59–62.
Zanker 2004 = Zanker, Graham: Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art, Madison 2004 (Wisconsin Studies in Classics).

Adrian Stähli

Parapiktorialität: Rahmenbedingungen einer praxeologischen Ästhetik in der Antike

Abstract

Aesthetic concepts, as well theories of sight and perception in ‚classical' antiquity, are currently undergoing a renaissance. The focus lies not on the greater aesthetic models proposed by Plato or Aristotle, but rather on concepts which can only be detected in traces or found in works of art as implicitly inscribed instructions for how to view or experience them. A critical analysis of recent research on the subject will aim to define the conditions under which antique aesthetic concepts can be reconstructed. This will take into account the physical interaction, tactile engagement with artefacts and art, as well as the spatial and sensory experience of the materiality and substance of art, as the parameters for aesthetic experiences within the context of lived and ritualised practices.

Keywords

Viewer involvement, Pictorial acts, Immersive art experience, Kinetics of sight, Parapictoriality, Peripatetic gaze, Praxeological aesthetics, Visual metalepsis

Seit einigen Jahren erleben ästhetische Konzepte ebenso wie Seh- oder Wahrnehmungstheorien der ‚klassischen', griechisch-römischen Antike eine Renaissance. Nicht ganz überraschend richtet sich die Aufmerksamkeit dabei gerade nicht auf die ästhetischen Entwürfe eines Platon oder Aristoteles, die in der späteren, europäischen Tradition kanonische Geltung als Ursprungstexte der philosophischen Ästhetik erlangten. Interesse finden nun Konzepte, die innerhalb dieser Tradition eine eher untergeordnete Rolle spielten und meist auch gar nicht als konsistent ausformulierte Theorien hervortreten, sondern nur in Spuren erhalten sind (etwa in den Fragmenten der Vorsokratiker) oder nur implizit aus literarischen Texten wie etwa den homerischen Epen, den attischen Tragödien oder ekphrastischer Prosa der römischen Kaiserzeit erschlossen werden können.[1] Es ist aber nicht etwa Ziel dieses neuen Interesses an der antiken Ästhetik, bislang vernachlässigte Quellen aufzuspüren oder aufzuwerten, ganz im Gegenteil: Die Suche gilt vielmehr Texten, die Alternativen zu den seit der Antike etablierten Traditionen ästhetischen Denkens aufzeigen sollen. Vor allem die so selbstverständlich er-

1 So vor allem zuletzt der wegweisende Entwurf von Porter 2010.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-011

scheinende Fokussierung auf die Entfaltung des Begriffs eines ästhetischen ‚Ideals', des ‚Schönen', die spätestens seit Hegel im Zentrum der meisten ästhetischen Theorien der Moderne steht, soll nun gerade im Rekurs auf antike Vorläufer bestritten werden; an Stelle von Platon oder Aristoteles als den ‚Gründervätern' der idealistischen Ästhetik der Moderne sollen Konzepte identifiziert werden, die alternative Wege der ästhetischen Reflexion aufzeigen und damit auch den Blick auf eine alternative Genealogie neuzeitlicher Ästhetiken eröffnen.[2] Ein vielbeachteter Vorschlag, der diese Richtung einschlägt, soll symptomatisch verdeutlichen, welche Perspektiven, aber auch Schwierigkeiten sich für das Verständnis antiker ästhetischer Konzepte hier eröffnen.

Jüngst hat der Gräzist Jonas Grethlein in einer Reihe von Aufsätzen, gefolgt von einer Monographie, die darauf basiert, starke Kritik an einer ganzen Reihe von ästhetischen und bildwissenschaftlichen Theorien geübt, die seinem Eindruck nach die gegenwärtige Diskussion dominieren und denen er vorwirft, durch ihre elitäre und ‚intellektualistische' Privilegierung ästhetischer Autonomie-Diskurse das – seiner Meinung nach – eigentliche Ziel ästhetischer Reflexion in der Antike aus den Augen zu verlieren, nämlich die sinnliche Erfahrung („aesthetic experience").[3] Als Hauptverantwortliche für diese Entwicklung macht Grethlein primär Hegel sowie in seiner Nachfolge die ganze idealistische und marxistische Tradition bis hin zu Adorno aus, ferner die analytische Philosophie, aber auch den ‚linguistic turn' mitsamt dem Poststrukturalismus und allen semiotischen Kunst- und Medientheorien.[4] Deren Anliegen sei es stets gewesen, Kunst primär als Zeichensystem und Bedeutungsträger zu verstehen, und zwar auf Kosten der sinnlichen, materiell erfahrbaren Qualität von Kunstwerken, in welcher doch – so Grethlein – der eigentliche Gegenstand einer jeden Ästhetik zu erkennen sei. Gegen diese, wie er sagt, „anämische" philosophische Schule,[5] die Kunst letztlich auf ein visuelles Reprä-

2 In diesem Vorhaben schließt der Beitrag eng an die Bemühungen des SFB *Andere Ästhetik* an; vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, insbes. S. 20–23. Es ist durchaus symptomatisch, dass der Begriff der ‚Ästhetik' oder ein vergleichbarer Begriff, der ein philosophisches Feld der Konzeptualisierung eines spezifischen Gegenstandes einer solchen Ästhetik, etwa des ‚Schönen', zur Aufgabe hätte, in der Antike nicht existierte, so Porter 2010, S. 25 f.

3 Grethlein 2015a, S. 309–333; Grethlein 2015b, S. 197–212; Grethlein 2016, S. 85–106; Grethlein 2017. Nach Publikation dieser Monographie erschien ferner: Grethlein 2018, S. 73–96 (ein Text, der in ähnlicher Form zuvor schon in Grethlein 2017 einging) sowie ferner Grethlein 2020, S. 157–189, wo festgestellt wird, die Forschung habe bislang Platons Entwurf einer auf dem Mimesis-Begriff basierenden ästhetischen Theorie in der *Politeia* ignoriert, allerdings ohne davon Kenntnis zu nehmen, dass genau dies bereits geleistet wurde: Gebauer / Wulf 1992; vgl. ferner: Wulf 2005; Gebauer / Wulf: 1998; darauf aufbauend zur Mimesis in der Antike: Stähli 2010, S. 43–67, bes. S. 62–65 zu Platons *Politeia*.

4 So Grethlein 2015a, S. 309 f. und Grethlein 2017, S. 3–7, 155–158. Zur Möglichkeit einer demgegenüber ‚anderen' Bestimmung der Begriffe ‚Ästhetik' / ‚ästhetisch' und ‚Kunst' bzw. ‚Kunstwerk' vgl. den Artikel von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51.

5 Grethlein 2017, S. 46.

sentationssystem reduziere, bietet Grethlein die phänomenologische Tradition der Philosophie und Literaturtheorie auf, von Husserl über Heidegger bis zu Karl-Heinz Bohrer, Hans Ulrich Gumbrecht und zuletzt Dieter Mersch sowie Martin Seel; erstaunlicherweise fehlt in dieser Ahnengalerie Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der neuzeitlichen Ästhetik, der ja nun gerade die Sinneserfahrung ins Zentrum seiner Ästhetik gestellt hatte – freilich aber die Sinne als ein Erkenntnisorgan auffasste, sich also wohl aus Grethleins Sicht ebenfalls des ‚Intellektualismus' verdächtig machte.[6]

Was Grethlein als Paradigmenwechsel anbietet, ist zunächst eine grundsätzliche Hinwendung zur ‚Materialität' oder ‚Stofflichkeit' der Kunstwerke selbst: Anstelle der Rekonstruktion ästhetischer Theorien der Antike soll die Rekonstruktion und Analyse der ästhetischen, sensorischen Erfahrung der Kunstwerke selbst ins Zentrum rücken; nicht der kulturelle oder soziale Diskurs, der die Kunst samt ästhetischer Theorien hervorbringe und steuere, sondern die Unmittelbarkeit sinnlicher Erfahrung der Materialität von Kunstwerken sei zum Ausgangspunkt der Untersuchung einer antiken Ästhetik zu nehmen. Nicht zufällig greift Grethlein dabei Gumbrechts Vorschlag auf, die basale Erfahrung der ‚Präsenz', des Ausgesetztseins des Menschen in der räumlichen und haptischen ‚Welt der Dinge', zur Grundlage auch einer Theorie ästhetischer, nämlich buchstäblich ‚sinnlicher' Erfahrung der materiellen Welt zu machen: Kunstwerke ebenso wie Naturereignisse erschließen sich den menschlichen Sinnen – so Gumbrecht – durch ihre schiere „Emergenz", durch Überwältigung der Betrachter – sie erfordern keinerlei interpretative Verstandesleistung.[7] Den Bildern wird zugestanden, dass sie zwar eine „existentialistische Dimension" haben (was keineswegs eine neue Beobachtung ist), aber es bleibt bei Grethlein – ebenso wie schon bei Gumbrecht – im Ungewissen, worin denn diese bestehe.[8]

Gumbrechts Begriff der ‚Präsenz' ebenso wie Grethleins Ästhetik der sinnlichen Erfahrung sind denn auch explizit gegen jegliche hermeneutischen, semiologischen oder anderen Interpretationsverfahren gerichtet, die auf ein Verständnis von Kunstwerken durch Freilegen und Interpretation ihrer Bedeutung, ihres kulturellen Sinns zielen. Die radikale Verweigerung ihrer Interpretierbarkeit entzieht aber antike Kunst-

6 Baumgarten: Ästhetik.

7 Siehe zu Gumbrechts Konzept der „Präsenz": Gumbrecht 2004; Gumbrecht 2010; Gumbrecht 2012. Hiervon weicht die Auffassung des SFB 1391 dezidiert ab: Indem jedes Artefakt als situativ eingebunden in dynamische Aushandlungen zwischen autologischen und heterologischen Dimensionen verstanden wird, ist diese Eingebundenheit für ein adäquates Verständnis über den obligatorischen Sinneseindruck hinaus interpretativ und d. h. auch intellektuell zu realisieren.

8 „Materialität": Grethlein 2017, S. 151–190; „Existentialistische Dimension": Grethlein 2017, S. 151. Dass Bilder in der Antike eine ‚existentielle' Dimension haben, wenn auch in einem ganzen anderen Sinne, wurde prominent seit den 1980er Jahren vor allem von den klassischen Archäologen der sog. Vernant-Schule in Paris vertreten; siehe vor allem: Universität Lausanne 1984; Schnapp 1987 und Schnapp 1988.

werke nicht nur a priori unserem heutigen Verständnis (das könnte man ja notfalls noch hinnehmen), sie schließt auch aus, dass diese Werke schon *in der Antike* eines zeitgenössischen Deutungshorizonts bedurften, um verstanden zu werden, ja, dass ein solcher Deutungshorizont – oder ein Diskurs der ästhetischen Beurteilung und interpretativen Auslegung von Kunst – überhaupt existierte. Wie aber solche ästhetischen Erfahrungen als historisch oder kulturell spezifische Wahrnehmungserfahrungen von historisch wie kulturell ebenso spezifischen materiellen Artefakten zu rekonstruieren sein sollen, wenn der kulturelle Diskurs ausgeblendet wird, der diese Erfahrungen rahmt und auch deutet, bleibt offen. An dessen Stelle setzt Grethlein auf Kognitionstheorien der visuellen Wahrnehmung, die sich darum bemüht haben, den Unterschied zwischen der Perzeption von Kunstwerken und allen anderen visuellen Ereignissen als eine kognitive Differenzierungsleistung zu definieren, sowie auf Kunsttheorien, die diesen Unterschied zur Grundlage des Verständnisses der Bildwahrnehmung machten, in erster Linie Richard Wollheim, dessen bekannte Formel für die Bildwahrnehmung, „Seeing-in", von Grethlein modifiziert übernommen wird, als ein „Sehen als-ob" („Seeing as-if").[9] Das „Sehen als-ob" ermöglicht nach Grethlein „immersive Erfahrungen" durch und mit Bildern; darin erkennt Grethlein letztlich den Kern seiner ästhetischen Theorie: ein ‚Eintauchen' in die Bilder, ganz im Sinne von Gumbrechts „Präsenz"-Erfahrung, aber im steten Bewusstsein des fiktionalen Charakters der Bilder.[10]

Grethleins Vorgehen reduziert Bildwahrnehmung damit letztlich auf ein kognitives Problem, dasjenige der Verarbeitung sensorischer Eindrücke in der visuellen Perzeption. Dass visuelle Medien – wie Bilder, Artefakte, Architektur, etc. – stets ein je spezifisches kulturelles und historisches Wissen voraussetzen, welches ihre Lesbarkeit, Sichtbarkeit, Räumlichkeit oder Eignung als Gegenstand, den man bewegen, benutzen oder anschauen kann, insgesamt also ihren Status als Ereignis innerhalb der materiellen Welt steuert, entgeht ihm. Die modellhaften Bildinterpretationen, die Grethlein selbst vorlegt, sind denn auch weder geeignet, seinen Ansatz plausibel darzustellen, noch sich überzeugend als neue, alternative Ästhetik zu präsentieren: Es handelt sich durchweg um konventionelle ikonographische ‚Lektüren' von Vasenbildern, also um ganz herkömmliche Bildhermeneutik, die Thema, Inhalt und Sinn einer Darstellung eruiert. Und was Grethlein an immersiven Erfahrungen des Betrachters zu Tage fördert, sind die längst bekannten und häufig untersuchten Vasen mit Augen, die als Gefäße

9 Grethlein 2017, S. 158–190. Zu Wollheims „Seeing-in": Wollheim 1982, S. 192–210. Zur Kritik an Grethleins Ansatz siehe vor allem Junker 2020. Wie Junker mit Recht feststellt, basieren Grethleins eigene Bildanalysen (überwiegend griechischer Vasenbilder) auf exakt denjenigen hermeneutischen Methoden, die für die Interpretation gerade von Vasenbildern in dem dafür zuständigen Fach, der Klassischen Archäologie – nicht der Kunstgeschichte, wie Grethlein fälschlich vermutet – seit Jahrzehnten mit Erfolg eingesetzt werden.

10 Immersive Erfahrungen: Grethlein 2017, S. 18–29.

den Betrachter ‚anzublicken' scheinen (S. 409–423), oder Inschriften auf Vasen, die mit dem Betrachter in einen ‚Dialog' treten, mit ihm sprachlich ‚kommunizieren'[11] – gewiss Objekte, die visuelle, körperliche und sinnliche Erfahrungen stimulieren, die weit über die ‚Lektüre' und Interpretation von Bildnarrativen hinausgehen, aber als Elemente eines komplexen Arrangements sozialer, performativer, haptischer, ästhetischer und anderer sensorischer Erfahrungen im Rahmen ritualisierter Kommensalität längst intensiv beschrieben und erforscht wurden und kaum noch Neuigkeitswert als bislang unerkannte oder auch schon nur unterbewertete Form einer „aesthetic experience" beanspruchen können. Solche Erfahrungen überhaupt schon als immersiv zu bezeichnen, dürfte ohnehin kaum das Richtige treffen: Der Begriff wurde bekanntlich geprägt, um ein buchstäbliches ‚Eintauchen' mit dem ganzen Körper in eine *virtual reality*-Umgebung zu beschreiben, die von den Sinnesorganen kaum noch als Fiktion durchschaut werden kann, also eine nahezu perfekte Simulation der Wirklichkeit – von einer solchen Erfahrung kann dann doch bei der selbst noch so virtuosen Handhabung von Trinkgefäßen beim Symposion nicht die Rede sein. Hingegen sind immersive Erfahrungen ein längst etabliertes und bestens analysiertes Phänomen ganz anderer, von Grethlein allerdings nicht beachteter Kunstwerke: Skulpturen – vor allem statuarische Gruppen der hellenistischen und römischen Zeit – zielen nicht nur durch ihre formale Gestaltung, ihr räumliches Arrangement, ihre Aufstellungssituation sowie präzis eingesetzte Instrumente der Blicklenkung auf eine Involvierung des Betrachters und die Ermöglichung immersiver Erfahrungen ab. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

So richtig Grethlein damit liegt, die sinnliche Erfahrung von Kunst in der Antike aufzuwerten, so sehr scheitert er doch mit seinem Projekt, weil er über kein plausibles Modell verfügt, das die ästhetische, sinnliche Wahrnehmung der Materialität von Kunst *als Kunst* jenseits der Feststellung der basalen kognitiven Fähigkeit des Menschen, visuelle Ereignisse zu verstehen und durch die Sehorgane zu verarbeiten, in irgendeiner Weise verständlich macht. Es erstaunt denn auch nicht, dass Grethlein in seinen eigenen Bildanalysen über die in den 1980er Jahren etablierten Parameter einer bildsemiotisch geprägten ‚Lektüre' von Bildern – primär von Vasenbildern – nicht hinauskommt. Dennoch macht Grethlein durch sein Insistieren auf der Sinnlichkeit der ästhetischen Erfahrung mit Recht auf ein Defizit aufmerksam: In den meisten Überblicks- oder Nachschlagewerken zur Philosophie wird die Existenz einer Ästhetik in der Antike entweder mit dem Verweis auf Kristellers berühmtes Diktum, dass eine ästhetische Theorie vor Baumgarten nicht existierte, rundweg abgelehnt,[12] oder aber es wird eine Diskussion ästhetischer Konzepte der Antike auf Mimesis-Theorien eingeschränkt.

11 Zur Interpretation von Vasenbildern als Auslöser ‚immersiver' Erfahrungen: Grethlein 2017, S. 192–248; zu Inschriften auf Vasen, die den Betrachter ‚ansprechen', siehe zuletzt – von Grethlein übersehen – Stähli 2014, S. 113–141, mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen.

12 Kristeller 1951, S. 496–527, bes. S. 496f.

In der Tat ist es nun aber so, dass ein solcher ästhetischer Diskurs, der die sinnliche Erfahrung in den Vordergrund stellt, in der Antike nachgewiesen werden kann und tatsächlich existiert haben muss, auch wenn er nur ansatzweise zu rekonstruieren ist. Das genannte Defizit, dem Grethlein abhelfen will, ist ein nur scheinbares: Wie im Folgenden zu zeigen ist, wird genau das, was Grethlein fordert, in der Forschung längst geleistet.[13] So hat der Altphilologe James I. Porter bereits im Jahr 2010 unter dem Titel *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece* eine Monographie monumentalen Umfangs vorgelegt, die exakt denselben Missstand beheben will, den auch Grethlein anprangert: In Griechenland sei die ästhetische Diskussion durch Platon und Aristoteles ‚idealisiert' und ‚formalisiert' worden, ältere Traditionen ästhetischer, sinnlicher Erfahrung des ‚Materiellen' dadurch verdrängt und durch ästhetische Theorien des ‚Schönen' ersetzt worden und hätten dadurch letztlich die spätere europäische Tradition der philosophischen Ästhetik begründet.[14] Dagegen sei jedoch eine Ästhetik des „sensualism", der „sensuous experience of art" und der Erfahrung der ‚Stofflichkeit' („aesthetic materialism") von Kunst in Anschlag zu bringen – also genau das, was auch Grethlein anstrebt. Was Porter im Folgenden durch die ebenso sorgfältige wie umfassende Analyse literarischer wie philosophischer Quellen belegt, ist in der Tat imponierend und belegt eine eindrückliche Vielfalt unterschiedlichster Formen ästhetischer Erfahrungen, der Auseinandersetzung mit der Form, Gestaltung und Materialität künstlerischer Objekte, und zwar nicht etwa nur der Betrachtung von Kunstwerken im engeren Sinne, sondern jeglicher Art sensorischer Erfahrung des Materiellen, der Stofflichkeit, des Aussehens, der Oberflächenbeschaffenheit oder Farblichkeit von Artefakten, einschließlich etwa der Materialität der Schrift und von Inschriften, aber auch der ästhetischen Stimulation etwa durch musikalische Erfahrungen, des Hörens und des Singens, wie beispielsweise des gerade in der griechischen Antike so wichtigen performativen, gemeinschaftskonstituierenden Chorgesangs.

Mit Recht hat Porter – wie Grethlein auch – von einer traditionellen Ästhetik als einer Theorie der Wahrnehmung und Erkenntnis des ‚Schönen' Abstand genommen und diese durch eine Rekonstruktion antiker Ansätze zu einer Theorie der sensorischen Erfahrung ersetzt. Aber wie zuletzt Grethlein gelang es auch schon Porter nicht, die von ihm durchaus in stattlicher Zahl vorgeführten schriftlichen Quellen in einen Bezug zu den erhaltenen Kunstwerken (oder Artefakte) der Antike zu setzen, der deutlich machen könnte, wie diese *als* Kunstwerke in die kulturellen und sozialen Prozesse ihrer Benutzung und Wahrnehmung eingebunden waren und, in der Interaktion mit ihren Benutzern, durch ihre Materialität, die Beschaffenheit ihrer Oberfläche, ihre künstlerische Form, ihre Farblichkeit, ihre räumliche Situierung, ihre Sichtbarkeit, und

13 Darauf hat bereits Junker 2020 mit Nachdruck aufmerksam gemacht.

14 Porter 2010. Erstaunlicherweise scheint Grethlein diese Publikation entgangen zu sein – ihre Kenntnis hätte ihm einiges an Tinte erspart.

ihren Gebrauch eine ästhetische Wirkung entfalteten, zur Geltung brachten und sie als Objekte auch selbst steuerten. Man muss nicht Kunstwerke gleich zu selbständig handelnden ‚Agenten' ihrer eigenen Wirkung adeln, um einen doch offensichtlichen, längst erkannten Punkt klarzustellen: Kunstwerke und andere Artefakte sind daraufhin entworfen und gestaltet, dass sie ihre eigene ästhetische Rezeption nicht nur selbst lenken, sondern den Betrachter auch als aktiv an der Entfaltung dieser ästhetischen Wirkung partizipierenden Partner beteiligen.[15]

So ist es weder Porter noch Grethlein gelungen, ihr Plädoyer für eine ‚andere' Ästhetik konzeptuell aus Seh- und anderen sensorischen Erfahrungen antiker Betrachter abzuleiten und diese Erfahrungen dann mit an den Kunstwerken oder anderen Artefakten beobachtbaren Formen der Blicklenkung, Betrachtersteuerung, sensorischen Sensibilisierung für Kolorit, visuelle Effekte oder taktile Reize abzugleichen und so als Ereignisse genuin ästhetischer Erfahrungshorizonte zu analysieren. Dies wäre durchaus zu leisten gewesen und wäre auch kaum an mangelnden Vorarbeiten gescheitert. Denn es ist ja keineswegs so, dass es sich bei dieser Art von Objektstudium um ein gänzlich vernachlässigtes Gebiet der Altertumswissenschaften handelt, wie Porter eingangs seines Buches betont und auch Grethlein uns weis machen will. Ganz im Gegenteil: Seit der schrittweisen Herausbildung vor allem der modernen Erforschung etwa der antiken Plastik im 18. Jahrhundert und dem Beginn der systematischen Untersuchung griechischer Vasenbilder im 19. Jahrhundert wurden gezielt methodische Verfahrensweisen und ein analytischer Begriffsapparat entwickelt, der es gestattet, Skulpturen und mythologische Bilder auf Vasen, aber auch Wandmalereien, Architekturen oder andere künstlerische Objekte des täglichen Gebrauchs in ihren jeweiligen sozialen, kulturellen und räumlichen Wahrnehmungskontexten zu analysieren und unterschiedliche Formen taktiler oder visueller, aber auch multisensorischer Erfahrungen – wie etwa religiöse Rituale, Feste, Theateraufführungen, athletische Wettbewerbe, Arenaspektakel oder Triumphzüge sowie soziale Situationen wie das Symposion – mit Erfolg zu identifizieren und als visuelle Wahrnehmungsereignisse deskriptiv wie analytisch zu erfassen. ‚Sehen' kann

15 Kunstwerke und Objekte als ‚Agenten': Gell 1998; unterschiedliche Perspektiven auf die von Gell ausgelöste Diskussion um die ‚Macht der Dinge' eröffnen etwa: Osborne / Tanner 2007; Hahn 2015; zu Bredekamps Bildakt-Theorie siehe unten Anm. 53. Ebenso wenig wie man Kunstwerken eine eigene Handlungsfähigkeit zuweisen kann, sollte die ebenfalls längst erkannte und vielfach erforschte Tatsache, dass Monumente, Kunstwerke oder andere Artefakte in wechselnden historischen, sozialen und kulturellen Kontexten jeweils neue Bedeutungen annehmen und je anders ‚gelesen' werden können, dazu führen, ihnen gleich ‚Objektbiographien' zuzuschreiben, als ob diese wechselnden Sinnzuweisungen sich zwingend als Spuren permanent in diese Objekte ‚einschreiben' und jederzeit abrufbar bleiben würden. Zur ‚Objektbiographie' siehe die äußerst kritischen Argumente gegen diese biologische Metapher, die Artefakten die ganz unangebrachte Vorstellung eines biographischen Narrativs einschreibt, bei Hahn 2015, S. 11–33.

nicht auf die Bedingungen des visuellen Wahrnehmungsapparats reduziert werden, ist nicht bloß eine durch die physiologischen und optischen Prozesse des Sehapparats erzeugte Repräsentation von Wirklichkeit, wie Grethlein dies will, sondern findet unter jeweils besonderen Wahrnehmungs-, Kommunikations- oder Interaktionsbedingungen statt: Es ist eine durch historisch, sozial und kulturell spezifische Wissens- und Deutungsmuster gesteuerte Form der Wahrnehmung der Wirklichkeit.[16] Dabei handelt es sich keineswegs um nebulöse, nur schwer fassbare Umstände, die unsere Seherfahrungen determinieren, sondern um die grundlegenden kulturellen Prägungen, den weitgehend angelernten Apparat von Deutungsroutinen, Erinnerungen und Erfahrungen, der es dem Sehzentrum im Gehirn erlaubt, unsere visuellen Sinneseindrücke in kognitiv interpretierbare visuelle Informationen und Deutungen der durch den Sehsinn und andere Sinne erfahrenen Umwelt zu übersetzen. Diese Deutungsinterpretamente sind immer kulturell und sozial vermittelt sowie historisch spezifisch; sie werden zwar individuell erfahren, sind aber stets sozial erworben: Wir teilen die kulturellen Deutungsmuster, durch die wir visuelle Sinneseindrücke verarbeiten, immer mit einer sozialen Gruppe von Individuen mit gleichartigen oder verwandten kulturellen Prägungen.

1. Praxeologie der visuellen Wahrnehmung

Wie kann aber eine Ästhetik aussehen, die statt der Untersuchung von Kunst oder Bildern als visuellen Repräsentationen der Lebenswelt die sinnliche Erfahrung der Materialität von Kunst analysiert und die Interaktion des Betrachters mit der ‚Dinglichkeit' oder ‚Materialität' von Kunstwerken und Artefakten ins Zentrum stellt? Sophia Prinz hat dazu vor wenigen Jahren mit dem Entwurf einer auf poststrukturalistischen Ansätzen aufbauenden Ästhetik der Materialität den Weg gewiesen.[17] Ganz ähnlich wie Grethlein lehnt auch Prinz kultursemiotische Analysen ab, die Bildmedien ebenso

16 Forschungen zum Sehsinn, zur Wahrnehmung von Kunst, zur Regie der Blicke durch die Betrachter wie auch die Kunstwerke selbst, sowie zu den optischen und kognitiven Voraussetzungen des menschlichen Blicks genießen seit einiger Zeit eine gewisse Konjunktur; ich führe nur eine Auswahl der die Diskussion dominierenden Beiträge zum ‚Sehen' in der Antike an: Courtray 2013; Elsner 2007; Giuman 2013; Neer 2019; Squire 2016. Die zur Verfügung stehenden antiken Quellen wurden bereits übersichtlich zusammengestellt und kommentiert von Moser von Filseck 1996, eine Publikation, die eine bessere Aufnahme verdient gehabt hätte. Ein eigenes Subgenre hat sich mit Publikationen zur visuellen Kommunikation zwischen Menschen und Göttern (bzw. ihren Bildern) herausgebildet; grundlegend ist Scheer 2000; vgl. aber auch Platt 2011. Kaum weiterführend, da ohne Kenntnis von Scheer 2000 verfasst, ist Grand-Clément 2017, S. 199–220.

17 Prinz 2014, vor allem S. 32–35, 41–116, und 283–327; ähnlich argumentiert Reckwitz 2003, S. 282–301, auf den sich Prinz beruft; vgl. auch Reckwitz 2012, S. 23–30 zu einem „praxeologischen Begriff des Ästhetischen" beziehungsweise einer „praxeologischen Ästhetik". Zu praxeologischen Ansätzen in der Bildwissenschaft und Bildtheorie im Überblick siehe Seja 2009.

wie Kunstwerke oder Artefakte als bloße Zeichenträger oder Repräsentationen verstehen, in die kulturelle Bedeutungen, etwa Lebensstile oder kulturelle Praktiken eingeschrieben seien, deren Sinn zu decodieren die vornehmliche Aufgabe solcher Bildinterpretationen sei.[18] Was Prinz vorschlägt, ist eine „Praxeologie" der visuellen Wahrnehmung, ausgehend von einem handlungstheoretischen soziologischen Ansatz, der voraussetzt, dass Menschen kulturelles Wissen – „ihre sozio-kulturellen Daseinsbedingungen" – nicht nur durch sprachliche und visuelle Kommunikation kognitiv erwerben, speichern, anwenden und weitergeben, sondern auch als körperliches Wissen in ihren Handlungen, Bewegungen, in ihrer Körpersprache speichern, „inkorporieren", und die so „verinnerlichten Regelsysteme" in ihrem Handeln, ihren körperlichen Praktiken reproduzieren, performativ aufführen und kommunizieren. Prinz bezeichnet dieses inkorporierte Wissen als eine „unbewusste, [...] *informelle* Logik" des Handelns, als ein „Praxiswissen", das nicht-kognitiv, spontan und intuitiv angeeignet und umgesetzt wird und als „Praxismuster" und „Praxiscodes" im körperlichen Agieren erneut umgesetzt und zur Schau gestellt wird – also genau das leistet, was Bourdieu seinerseits als körperlichen „Habitus" bezeichnet hat.[19] Der Körper ist nicht bloß Oberfläche, in die ein kultureller Code körperlicher Ausdrucksformen eingeschrieben wird, sondern selbst Produzent solcher kultureller Schemata.

Das Modell des ‚inkorporierten Wissens' ist sehr wohl, wie Prinz darlegt, mit diskurstheoretischen Ansätzen vereinbar: Inkorporiertes Wissen ist durch nicht-diskursive Praktiken erworbenes, gespeichertes und durch praktisches Handeln reproduziertes kulturelles und soziales Wissen. So kann Prinz denn auch auf Michel Foucault verweisen, der den Diskurs als ein „implizites Wissen" versteht, das Menschen in die Lage versetzt, die Welt zu verstehen und zu interpretieren, und das eben als praktisches, nicht-kognitives, ‚inkorporiertes' Wissen in Erscheinung treten kann.[20] Auch wenn Prinz mit Recht unterstreicht, dass Foucault hier durchaus ambivalent gelesen werden kann, stellt dieser mit dem Begriff des ‚Dispositivs' doch ein Konzept zur Verfügung, den praxeologischen Ansatz in ein plausibles Szenario einer praxeologischen Ästhetik zu überführen. In der Lesart von Prinz sind Dispositive als räumliche Ordnungen und Materialitäten zu begreifen, als „verobjektivierte Topologien", in denen Subjekte auf die Kontingenz räumlicher und materieller Ereignisse durch diskursive Praktiken reagieren, das Dispositiv durch ihre „Wahrnehmungsschemata" und ihre körperlichen Praktiken subjektivieren, als „wissens- und wahrnehmungskonstitutive Ordnung [...] zusammensetzen". Kunstwerke, oder ganz generell alle Formen von visuellen Medien oder von Artefakten, sind so mehr als nur Repräsentationen, die sich auf den in ihnen

18 Prinz 2014, S. 20–31.

19 Prinz 2014, S. 33–35; zum ‚Habitus' siehe Pierre Bourdieu 1993, S. 97–121; vgl. Krais / Gebauer 2002.

20 Prinz 2014, S. 41–166 (Kapitel: „Foucaults Analyse visueller Ordnungen"); vgl. hierzu Foucault 1973, S. 274–279.

kondensierten kulturellen Diskurs auslegen lassen; sie werden in der Wahrnehmung der Subjekte, durch ihren Blick, zu Elementen von Dispositiven, in denen Menschen sowohl kognitiv wie auch intuitiv, sensorisch und körperlich auf diese materiellen Objekte reagieren und mit ihnen interagieren. Dispositive im Sinne Foucaults können so mit Prinz als ‚Räume' gelesen werden, in denen wir auf die Materialität der Dinge körperlich reagieren, die Objekte gleichsam als ‚materielle Aktanten' wahrnehmen, als eine Umwelt, die ‚Handlungsanforderungen' an uns heranträgt, auf die hin wir durch unsere körperlichen, sensorischen Reaktionen diskursive Praktiken konstituieren – ein praktisches, inkorporiertes Wissen. ‚Raumordnungen' der Dinge und ‚Wahrnehmungsformen' der Betrachter innerhalb eines Dispositivs bedingen einander; die materielle Welt, die Ordnung der Artefakte prägt die Seherfahrung und ist damit am Hervorbringen von Wissen beteiligt. Prinz interpretiert so die materielle Welt der Dinge, einschließlich der Bilder oder Kunstwerke, als aktive, „bildproduzierende Medien".[21] Foucaults Dispositive sind so unmittelbar verwandt mit einem von mir versuchsweise seit einigen Jahren *Parapiktorialität* genannten Konzept, welches das Ensemble der Praktiken, Diskurse und des kulturellen Wissens bezeichnet, durch das Bilder oder Kunstwerke überhaupt konstituiert werden und als Bilder oder Kunstwerke erkennbar und ‚lesbar' werden.[22]

Anders als Grethleins eher im Vagen verbleibendes Plädoyer für eine Ästhetik der Materialität der Artefakte und auch anders als Gumbrechts existentialistisches Staunen angesichts der Präsenz der Dinge kann Prinz' Praxeologie des Sehens ein plausibles Theoriemodell anbieten, das ästhetische Wahrnehmung nicht als rein kognitive Seherfahrung oder Decodierung eines Bilddiskurses begreift, sondern *auch* als Ergebnis körperlicher Interaktion und durch nicht-kognitives, inkorporiertes Wissen gesteuerte ästhetische Erfahrung. Prinz' Vorschlag, aufbauend auf Foucault und Bourdieu, geht davon aus, dass kulturelles und soziales Wissen nicht nur kognitives Wissen ist, sondern auch als praktisches, diskursives Wissen körperlich erworben, ‚inkorporiert' werden kann: Der Mensch sieht und versteht die äußere Welt und inkorporiert durch sensorische Wahrnehmung Verhaltensweisen, d.h. ein kognitiv wie auch körperlich angeeignetes Wissen von Ausdrucks- und Handlungsformen, ein Wissen der körperlichen Reaktionen und Darstellungsweisen, das er in seinem körperlichen Verhalten ebenso intuitiv wie spontan einsetzt und expressiv, durch seine Körpersprache, reproduziert. Das Handeln dieser Akteure hat, wie Prinz treffend feststellt, mehr Sinn, als sie selber wissen[23] – die Praktiken, die sie sich erwerben und inkorporieren, sind ihnen nicht vollumfänglich bewusst, sie eignen sich gleichsam diskursives Wissen ohne ihr eigenes Zutun an.

21 Prinz 2014, S. 26–30.

22 Siehe dazu Stähli 2022a.

23 Prinz 2014, S. 294.

Ich werde im Folgenden an drei Beispielen zu zeigen versuchen, wie eine Praxeologie ästhetischer Erfahrung und Wahrnehmung von Kunstwerken der griechisch-römischen Antike entwickelt werden könnte. Die Beispiele sind so gewählt, dass sie je unterschiedliche Dispositive der Wahrnehmung und der Erfahrung von Kunst voraussetzen, je unterschiedliche künstlerische Anspruchsniveaus und ästhetische Erwartungen an die Betrachter implizieren, je unterschiedliche künstlerische Objektgattungen vorstellen, die je unterschiedliche Formen der Nutzung und Handhabung dieser Objekte erfordern, und überdies aus ganz unterschiedlichen Epochen stammen. Es handelt sich außerdem nicht etwa um exzentrische Beispiele, die jeweils nur Sonderfälle beleuchten, sondern um exemplarische Fälle vertrauter Monumente, deren Analyse sich zwanglos auf zahlreiche ähnliche Fälle übertragen ließe. Dem ersten Beispiel ist einführend ein Kunstwerk der jüngeren Kunstgeschichte vorangestellt, das als Kontrastfolie zu meinen antiken Fallbeispielen dient, keineswegs aber unterstellen soll, dass eine praxeologische Ästhetik nur für die Wahrnehmung antiker Kunst zulässig sei und prinzipiell nicht auch auf rezentere – und durchaus auch frühere – Epochen als die Antike übertragbar wäre.

2. Wo ist Diotima? Visuelle Metalepsis

Der von Gérard Genette geprägte Begriff der ‚Metalepsis' – oder ‚Metalepse', Genette verwendet beide Varianten ohne erkennbaren Unterschied – erlaubt es uns, ein in der Antike ebenso wie in der Neuzeit geläufiges künstlerisches Instrument zu identifizieren, das die mimetische Illusion eines Bildes aufbricht, die Darstellung als Repräsentation entlarvt und den Betrachter mit Nachdruck darauf stößt, dass er es mit einem Objekt zu tun hat, dessen dargestellte ‚Realität' durchschaut werden soll und so in aller Deutlichkeit den artifiziellen, eben ‚Kunstcharakter' von Kunst als ein von Menschenhand geschaffenes Artefakt herausstreicht – in Grethleins Worten: als ein Instrument, das die Materialität von Kunst betont und als das Objekt einer ästhetischen Erfahrung identifiziert. Ich beginne mit einem einführenden Beispiel, das den Begriff der visuellen Metalepsis vorstellen soll, ein Konzept, das trotz der Selbstverständlichkeit, die Genettes Begriff in der Literaturwissenschaft erlangt hat, in der Kunstgeschichte – von der Klassischen Archäologie ganz zu schweigen – kaum Aufmerksamkeit fand. In einem zweiten Schritt werde ich zeigen, wie gerade das Konzept der visuellen Metalepsis einen guten Einstieg in die praxeologische Ästhetik bietet, eine Ästhetik, die gegenüber hermeneutischen oder semiotischen Lektüren visueller Medien die intuitive, emotionale und körperliche Interaktion mit Objekten, Artefakten und Kunstwerken in den Vordergrund rückt.

Der Begriff ‚Metalepsis', wie ihn Genette verwendet, ist ein, wenn nicht *der* Schlüsselbegriff in einer komplexen, vom Autor mehrfach neu gefassten, überarbeiteten und schrittweise expandierenden narratologischen Theorie, mit dem Resultat einer stetig

ausufernden Differenzierung und Verästelung der Begrifflichkeit.[24] Aus dem Blickwinkel der Kunsttheorie oder Ästhetik lässt sich indessen eine verhältnismäßig handliche Begriffsbestimmung herausdestillieren, welche die unterschiedlichen Erzählperspektiven der narratologischen Analyse außer Acht lassen kann[25] – bis auf die eine, auf die es hier ankommt: Die Metalepsis bezeichnet in der klassischen Rhetorik ebenso wie in Genettes Narratologie eine Transgression in der Erzählperspektive, einen Wechsel in der Erzählerstimme oder einen Standortwechsel von der Ebene der Erzählung (der ‚diegetischen' Ebene bei Genette) zu einem Standpunkt außerhalb der Erzählung, also einer kommentierenden oder interpretierenden Sicht auf die Erzählung, die oft mit der Stimme oder Position des Autors zusammenfällt, die den diegetischen Erzählstrang durchbricht. Aber nicht immer: Dorrit Cohn hat darauf aufmerksam gemacht, dass es neben dieser ‚klassischen' Form der Metalepsis – die Cohn als „métalepse extérieure" bezeichnet – auch eine seltenere gibt, die Cohn ‚interne Metalepsis' nennt („métalepse intérieure"): Eine Person, die selbst Teil der Diegese ist, wendet sich überraschend direkt an den Leser, fällt also gleichsam aus ihrer erzählerischen Rolle heraus.[26] So selten diese Form der narratologischen Metalepsis auch sein mag, sie entspricht genau einer häufigen, durch alle Epochen der Kunst hindurch geläufigen bildlichen Metalepsis: dem Blick

24 Erstmals äußert sich Genette zur „métalepse" in Genette 1972, S. 243–246, später erneut in Genette 1983, dann mit einem Beitrag zu einem Kongress, der ausschließlich dem Begriff der ‚Metalepsis' gewidmet war: Genette 2005, S. 21–35; schließlich mit einer ausführlichen, zur Monographie ausgearbeiteten Neufassung des eben genannten Kongressbeitrags: Genette 2004. Die Literatur zu Genettes Begriff der Metalepsis ist jetzt schon uferlos; eine nützliche und kritische Analyse, welche Perspektiven der Begriff in der Narratologie eröffnete, geben etwa Fludernik 2003, S. 382–400, und Hanebeck 2017.

25 Damit will ich nicht etwa sagen, dass es keinen Sinn machen würde, Genettes Erzählperspektiven nicht auch auf Bilder zu übertragen. So gilt zwar für die meisten Bilder, dass sie nicht zwischen einer Erzählung in der ‚Ich-Form', d. h. der extradiegetischen Erzählform (der Erzähler tritt explizit als ‚ich'-Erzähler in Erscheinung), und einer Erzählung in der dritten Person, d. h. der heterodiegetischen Erzählform (der Erzähler tritt nicht in Erscheinung), unterscheiden, aber es gibt eben doch Bilder, die dies tun, etwa Selbstporträts von Künstlern. Für mein hier verfolgtes Argument ist dies indessen irrelevant; Beiträge dazu finden sich in Pier / Schaeffer 2005; für die Diskussion der Figur der künstlerischen Metalepsis in der Antike siehe Eisen / Möllendorff 2013. Genette selbst hat sich kaum zur Metalepsis in Bildern geäußert, siehe aber Genette 2004, S. 79–81 (zu Velázquez' Las Meninas, dabei ganz Michel Foucaults Interpretation folgend). Schon eher galt seine Aufmerksamkeit dem Film (Genette 2004, S. 58–78) – wohl nicht zufällig, handelt es sich doch um das narratologisch wohl ersprießlichste unter den Bildmedien. Das Medium der Kunst hingegen blieb Genette letztlich fremd, sein eigener Entwurf einer Ästhetik bewegt sich in vergleichsweise konventionellen Bahnen: Genette 2010.

26 Cohn 2005, S. 121–130; „métalepse extérieure": Cohn 2005, S. 122–125; „métalepse intérieure": Cohn 2005, S. 125–130 ; in engl. Übers.: Cohn 2012, S. 105–114.



Abb. 1. Anselm Feuerbach (1829–1880), Gastmahl des Platon (Zweite Fassung), 1871–1873/1874, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie A I 279.

einer bildinternen Figur aus dem Bild hinaus auf den Betrachter.[27] Cohn hat diese besondere Form der internen Metalepsis mit dem Epitheton „mise-en-abyme" ausgezeichnet, ein wundervoller Ausdruck, der leider in der englischsprachigen kunsthistorischen und klassisch-archäologischen Literatur eine beispiellos inflationäre Karriere gemacht hat und jede beliebige, auch noch so gewöhnliche Form von Trompe-l'œil-Effekten oder der Infragestellung und Ironisierung der Konventionen bildlicher Repräsentation zu einem apokalyptischen Sturz des Betrachters in bodenlose Abgründe visueller Trugspiele hochstilisiert.

Wie sieht eine visuelle Metalepsis aus? Zur Einführung wähle ich als Beispiel ein bekanntes Gemälde des 19. Jahrhunderts, dessen besondere metaleptische Qualität bislang offenbar noch gar nicht erkannt wurde (Abb. 1).[28] Es handelt sich um Anselm Feuerbachs zweite Fassung des *Gastmahl des Platon*, ein Gemälde von monumentalem Format, das

27 Die Literatur hierzu ist uferlos; nach wie vor grundlegend für die kunsttheoretische Bewältigung des Themas sind die Analysen von Stoichita 1999, bes. S. 265–351; ein reiches Kompendium von Beispielen visueller Metalepsis in der neuzeitlichen Kunst bietet Giusti 2009, bes. S. 219–239; für die Antike siehe vor allem Frontisi-Ducroux 1995, sowie zuletzt Stähli 2021a, S. 129–152, bes. S. 133–146 mit weiteren Literaturhinweisen.

28 Abb. 1 und 2: Anselm Feuerbach (1829–1880): Das Gastmahl des Plato, zweite Fassung, 1871–1873/1874, Öl auf Leinwand, 400 × 750 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie A I 279. Siehe Keisch 1992, mit weiterer Literatur; ferner vor allem Muthmann 1951, S. 97–112.

heute im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel hängt. Thema des Bildes ist das in Platons berühmtem Dialog *Symposion* überlieferte Gastmahl, das Agathon längere Zeit zuvor ausgerichtet hatte. Die Ereignisse des offenbar zu legendärem Ruf gelangten Symposions werden im Dialog von einem Schüler des Sokrates berichtet, Apollodoros, der sie seinerseits von einem gewissen Aristodemos erfahren hatte, lange nachdem das Symposion selbst stattgefunden hatte; es handelt sich also nicht etwa um einen Augenzeugenbericht, sondern um eine über mehrere Stationen weitergereichte Erzählung. Während des Gastmahls wurden von den Beteiligten Reden auf Eros gehalten; als letzter sprach Sokrates, dessen Rede freilich wiederum aus einem Bericht bestand, nämlich einer Rede, die ihm einst die – offenbar erfundene – Seherin Diotima erzählt hatte (Plat. *Symp.* 201d–212c).

Feuerbachs Bild zeigt den Augenblick, nachdem Sokrates seine Rede geendet hat und der betrunkene Alkibiades sich in Begleitung einer äußerst leutseligen Entourage (links) einfindet. Ungefähr auf der Höhe von Sokrates (rechts im Hintergrund sitzend, mit nach rechts gewandtem Gesicht) steht in der vordersten Raumebene des Gemäldes eine bemalte Vase auf dem Boden (Abb. 2), deren Form sich an antiken Vasen orientiert und die in ihrer Bildzone eine sitzende Frau in freier Landschaft zeigt – ein eher an zeitgenössische klassizistische Gemälde denn an griechische Vasenbilder erinnerndes Motiv.

Auf dieser Vase findet sich wie unabsichtlich hingeworfen ein Stück Tuch, das sich auf den zweiten Blick aber als äußerst kunstvoll drapiert erweist: Seine Bahnen öffnen sich über dem Bauch der Vase wie ein Vorhang und geben den Blick auf die sitzende Frau frei – als ob diese sich auf einer Bühne befände; der Rest des Stoffes fällt auf den Fußboden von Agathons Symposionraum und darüber hinaus über den reich verzierten Rahmen von Feuerbachs Gemälde, der sich durch genau diesen Effekt seinerseits als ebenfalls nur gemalt, als ein Trompe-l'œil herausstellt. Das Tuch transgrediert den gemalten, illusionistischen Bildraum, dem es entspringt, um in die Welt des Betrachters auszugreifen – es handelt sich um eine klassische Metalepsis, eine Transgression der bildlichen Narration und der mimetischen Illusion des Gemäldes, die das Artifizielle, die Perfektion der kunstvoll gestalteten Materialität des Kunstobjekts, sowie durch die doppelte Täuschung des Trompe-l'œil-Rahmens die Qualität der künstlerischen Täuschungsabsicht herausstreicht. Es scheint mir evident, dass Feuerbach mit dieser doppelten Verschleierungs- und Entschleierungsgeste des Tuches auch einen verborgenen Hinweis auf die Identität der im Zentrum dieses metaleptischen ‚Theaters' sitzenden weiblichen Figur gibt: Es muss sich um Diotima handeln, diejenige Person, die am Symposion des Agathon gar nicht teilnahm, gleichwohl aber zu dessen Hauptfigur wurde, da allein sie die wahre Natur des Eros kannte – eine Wahrheit, die von Sokrates den Symposiasten berichtet und dann, beginnend mit Aristodemos, in mehrfacher erzählerischer Verschachtelung bis zum Text des Platon und dem heutigen Leser führt – vergleichbar den schrittweisen Enthüllungen der Trompe-l'œil-Ebenen, die das hingewor-



Abb. 2. Anselm Feuerbach (1829–1880), Gastmahl des Platon (Zweite Fassung), 1871–1873/1874, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie A I 279, Detail.

fene Stück Stoff sukzessiv durchmisst und freilegt, beginnend mit dem ‚Bild-im-Bild' der sitzenden Frau, die am Ursprung der Erkenntnis der wahren Natur nicht nur des Eros, sondern auch der Täuschungsabsicht von Kunst sitzt.[29]

29 Das Motiv des Vasenbildes mit der sitzenden Frau fehlt in der älteren Karlsruher Fassung des Bildes, es muss sich also um einen „second thought" des Künstlers handeln, der in der Berliner Fassung eine weitere semantische Ebene einfügt, eine zusätzliche Verrätselung des Bildgegenstandes und zugleich ein selbstbewusster Hinweis auf die Meisterschaft des Künstlers als Virtuosen der Täuschung. Wenn ich nichts übersehen habe, wurde die Identifizierung der sitzenden Frau als Diotima in der Forschung bislang nicht vorgenommen; Keisch 1992, S. 31 f. deutet sie mit Verweis auf Keisch 1992, S. 81 f., Kat. Nr. 84 als Ariadne, aber die Tatsache, dass dieses Motiv einer antikisierend gekleideten, auf einem Stuhl sitzenden Frau in Feuerbachs Werk in stets sehr ähnlicher Form sowohl als Ariadne, als etwa auch als Iphigenie auftreten kann, zeigt klar, dass das Motiv gerade nicht auf eine bestimmte Figur festgelegt war. Zum gemalten Rahmen als Trompe-l'œil-Effekt und seiner Funktion als Ausweis künstlerischer Meisterschaft bleibt grundlegend: Stoichita 1999, S. 53–99.

Die visuelle Metalepsis in Feuerbachs *Gastmahl des Platon*, die Transgression der mimetischen Illusion, bleibt allerdings ein rein ‚innerbildlicher' Effekt, der den Betrachter nicht involviert, nicht in dessen Welt hineinreicht, ihn körperlich auch nicht engagiert – es handelt sich um ein rein optisches Vexierspiel, das einzig auf den Sehsinn zielt und mit kulturellen Erwartungen an die künstlerische Repräsentation innerhalb eines sozialen und räumlichen Kontexts spielt, demjenigen des Museums, in dem mit solchen Effekten zu rechnen ist.

3. Augenvasen und metaleptische Effekte beim Symposion

Visuelle Metalepsen, die – wie in Feuerbachs *Gastmahl des Platon* – den Bildrahmen sprengen, die Illusion eines kohärenten, autonomen Bildraumes eigener Realität in Frage stellen, gar aufheben, sind in der antiken Kunst ausgesprochen häufig.[30] Ich beschränke mich auf Beispiele, die besonders deutlich zeigen, dass diese optischen Formen der Transgression des Bildraumes in soziale Praktiken und Rituale eingebunden sind und damit zugleich auf kulturelle Erwartungen und Haltungen reagieren, die den ‚Konsum' dieser Bilder und Objekte rahmen und so die visuellen Metalepsen auch zu einem zentralen Element eben dieser sozio-kulturellen Erfahrungen machen. Die Wirkung der metaleptischen Bilder ist ohne das Dispositiv, innerhalb dessen die Bilder gesehen, und die Vasen, auf denen sich die Bilder befinden, nicht vorstellbar; ebenso wenig ist die ‚Lektüre' dieser Bilder von der ‚performance' der Benutzer der Gefäße zu trennen, die durch ihre Handhabung der Gefäße die Wirkung der Metalepsen steigern und zu einem Element ihrer körperlichen Performanz machen. Die im Folgenden vorgestellten attischen Vasenbilder stellen denn auch ganz andere Ansprüche an den Betrachter als Anselm Feuerbachs Museumsstück: Sie fordern nicht bloß seine Sehgewohnheiten und seine ‚Lektürekompetenz' für das Verständnis von Bildthema, Ikonographie und illusionistischen Darstellungsmitteln heraus, sondern stimulieren ihn darüber hinaus, mit diesen Bildern körperlich zu interagieren, sie gleichsam zu ‚inkorporieren' und damit zu einem Element der eigenen Körpersprache zu machen.

30 Die Metalepsis in Bildmedien der Antike wurde bislang kaum erforscht, oder aber – wie mir scheint – nicht recht verstanden; so sind etwa die Vasenbilder, die Lorenz 2007, S. 116–143, untersucht, keineswegs Fälle bildlicher Metalepsis, d.h. der Transgression der diegetischen Narration durch den Wechsel in eine metaleptische Erzählperspektive. Vielmehr fallen sie in eine Kategorie von Bildern, die sich auf dem gleichen Bildträger befinden und untereinander durch je unterschiedliche bildliche Erzählperspektiven interagieren, damit je unterschiedliche interpretative Perspektiven eröffnen. Ebenso wenig scheint mir der Pergamonfries metaleptische Elemente zu enthalten, siehe hierzu unten S. 424–426. Eine Vielzahl von metaleptischen Effekten hat Françoise Frontisi-Ducroux analysiert, ohne den Begriff selbst zu benutzen: Frontisi-Ducroux 1995, vgl. ferner auch zuletzt Stähli 2021a, S. 129–152.

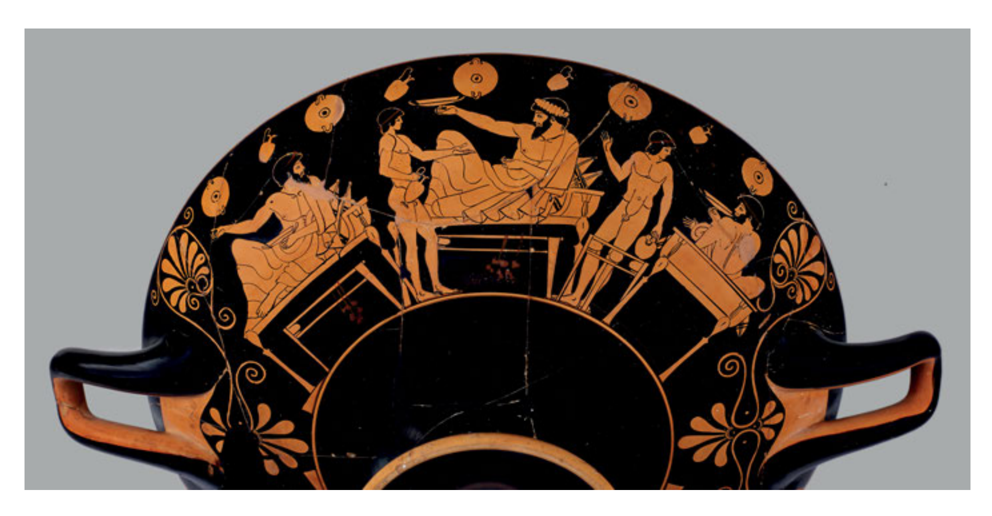


Abb. 3. Attisch-rotfigurige Schale des Malers Duris (ca. 480 v.Chr.), London, British Museum, E 49.

Der Vorteil der hier analysierten Vasenbilder aus Athen besteht darin, dass ihr sozialer Kontext und ihr Gebrauch innerhalb dieses Kontexts vergleichsweise gut bekannt sind.[31] Wir haben es hier mit Bildern zu tun, die innerhalb eines verhältnismäßig exklusiven sozialen Kontexts zirkulierten, der der Selbstinszenierung einer privilegierten Gruppe diente, die wir allerdings nur schwer mit einer klar umrissenen sozialen Gruppe identifizieren können (Abb. 3).[32] Das Symposion war ein soziales Ritual, das von unterschiedlichen Kreisen als Ausdruck ihres elitären Selbstverständnisses in Anspruch genommen werden konnte. Innerhalb eines geschlossenen, exklusiv den Männern vorbehaltenen Rahmens wurden beim Symposion ritualisierte Verhaltensweisen und Umgangsformen zelebriert, die spezifisch elitäre und zugleich typisch männliche Qualitäten zur

31 Im Folgenden nach Stähli 2009, S. 17–34, hier S. 18f. Die Literatur zum griechischen Symposion ist kaum noch zu überblicken; zu Symposionbildern auf Vasen ist grundlegend: Lissarrague 1987; Vierneisel / Kaeser 1990; zu den Augenvasen beim Symposion unter der hier verfolgten Perspektive der Praxeologie und der visuellen Metalepsis siehe außer den eben angeführten Titeln vor allem Martens 1992, S. 284–359; Frontisi-Ducroux 1995; Steinhart 1995; Hedreen 2007; Rivière-Adonon 2011, S. 245–277; einen Katalog der Augenvasen bietet Rivière-Adonon 2008 – eine bislang unveröffentlichte Thèse de doctorat der Université de Montpellier III Paul Valéry, von der mir eine Kopie vorliegt. Vgl. ferner allgemein zur sozialen Funktion des attischen Symposions vor allem: Murray 1990; Catoni 2010; Wecowski 2014; Filser 2017, S. 127–277.

32 Abb. 3: Attisch-rotfigurige Schale des Malers Duris (ca. 480 v.Chr.), London, British Museum, E 49; BA 205096. – Auf Vasenbilder wird im Folgenden mit dem Kürzel „BA" und der individuellen Nummer für jede Vase im online-Katalog des Beazley Archive Oxford verwiesen, das zu allen Objekten u.a. eine laufend aktualisierte Bibliographie und Photos zur Verfügung stellt: www.beazley.ox.ac.uk/carc/pottery.

Geltung brachten. Dabei ging es nicht etwa allein um die formvollendete ‚performance' von Posen und Gesten, die die sichere Beherrschung der Etikette demonstrierten; im Diskurs des Symposions, wie ihn gerade auch die Vasenbilder vor Augen stellen, ging es vorrangig um die Manifestation körperlicher Genussfähigkeit, um eine ebenso ekstatische wie zugleich kontrollierte Entfaltung körperlicher Kompetenzen im Genuss von Speisen und Wein, im Singen, Musizieren und Tanzen und nicht zuletzt in der Realisierung der sexuellen Bedürfnisse des Körpers im Konsum von Hetären und Knaben. Die Inszenierung des Körpers in den Bildern kann auf plausible Weise mit den Körperdiskursen, Körperpraktiken und körperlichen Interaktions- und Selbstdarstellungsformen verknüpft werden, die in dem Kontext und für die soziale Gruppe, die diese Bilder während des Trinkgelages konsumierte, eine Rolle spielten. Die Genüsse des Symposions sind denn in der Tat auch primär körperlicher Natur. Sie werden verwirklicht als ein verschwenderischer Umgang mit den Bedürfnissen des Körpers und setzen die Beherrschung spezifischer Körpertechniken und -praktiken voraus: ein Wissen um das elegante Lagern auf der Kline (das ‚Speisesofa'), die kultivierte Pose beim Verkehr mit den Knaben und Hetären oder auch die stilsichere Haltung beim Erbrechen, nicht zuletzt aber auch die gewandte, effektvolle Manipulation des Trinkgeschirrs, welche die Bilder ‚zum Sprechen bringt'. All diese ‚Künste des Körpers', der konventionalisierte Fundus der Posen, Bewegungen und Gesten, werden im Dispositiv des Symposions zu Elementen der symbolischen Darstellung einer Männlichkeit, die zugleich Zugehörigkeit zur sozialen Elite markiert.

Die Gefäße, mit denen wir es in der Folge zu tun haben, sind denn auch zum ganz überwiegenden Teil tatsächlich als Trinkgeschirr beim Symposion verwendet worden oder aber nehmen auf eine solche Verwendung fiktiv Bezug. Das Symposion ist selbst eines der häufigeren Themen auf diesen Bildern, die so für die Symposiasten zum Spiegel ihres eigenen Verhaltens werden. Zwischen Symposion und Vasenbildern besteht ein dichter Rezeptionszusammenhang, der für ihr Verständnis fundamental ist. Das gemeinsame Kommunizieren und Interagieren der Symposiasten untereinander wurde durch Betrachtung der Bilder symbolisch mit Bedeutung aufgeladen, die ihrerseits auf das Handeln und das Selbstverständnis der Symposiasten zurückwirkte. Die Praktiken der Selbstinszenierung der Symposiasten und die ‚Lektüre' der Bilder, die in diese Praktiken integriert war, griffen ineinander und produzierten eine spezifische Performanz: Die Symposiasten kommunizierten mit den Bildern und *durch* die Bilder; sie machten sich im Gebrauch der Trinkgefäße gleichsam zu den Akteuren der Darstellungen auf den Gefäßen.

Metaleptische Effekte in Bildmedien gehen häufig mit einer hochgradig stilisierten ‚performance' einher, die die Lektüre metaleptischer Bildelemente unterstützt oder überhaupt erst ermöglicht. Die Vasen müssen bewegt und gewendet werden, um das ganze, um den Vasenkörper herumlaufende Bild zu sehen, man muss daraus trinken, um das verborgene Bild auf dem Boden der Trinkschale freizulegen, oder man muss sie so



Abb. 4. Attisch-schwarzfiguriger Stamnos des „Michigan-Malers“ (ca. 500 v.Chr.). Los Angeles, Los Angeles County Museum Inv. 50.8.2, Seite A.

drehen, dass die Mitsymposiasten etwa die Bilder auf der Unterseite eines Gefäßes sehen können. Solche performativen Situationen werden ihrerseits selbstreferentiell auch auf Vasen dargestellt (Abb. 4):[33] Ein Stamnos des Michigan-Malers in Los Angeles zeigt Symposiasten beim Komos, dem ritualisierten Tanz nach dem gemeinsamen Trinken, der auch aus dem Haus in die Straße führen konnte, wie sie ihr Trinkgeschirr als Medien der Selbstverwandlung einsetzen, einer der Männer hält seine Schale gegen den Hinterkopf und verwandelt sich damit sozusagen in eine Doppelkopf-Vase (Abb. 5): Mit seinem rückwärtigen ‚Gesicht‘, das an der ‚Nase‘ des Schalenfußes festhält, wendet er sich mit seinen bemalten Außenseiten der hinter ihm tanzenden Frau zu. Ein anderer Tänzer auf demselben Gefäß hält eine sogenannte Augenschale in der Hand, eine Trinkschale desselben Typs, wie sie der eben genannte Tänzer seiner Tanzpartnerin hinter ihm zeigt, aber mit ganz besonderer Dekoration (Abb. 6): großen Augen, die die Mitsymposiasten ‚anzuschauen‘ scheinen, sobald man die Schale an den Mund hebt, um daraus zu trinken,

33 Abb. 4–6: Attisch-schwarzfiguriger Stamnos des „Michigan-Malers“ (ca. 500 v.Chr.). Los Angeles, Los Angeles County Museum Inv. 50.8.2; BA 301903.

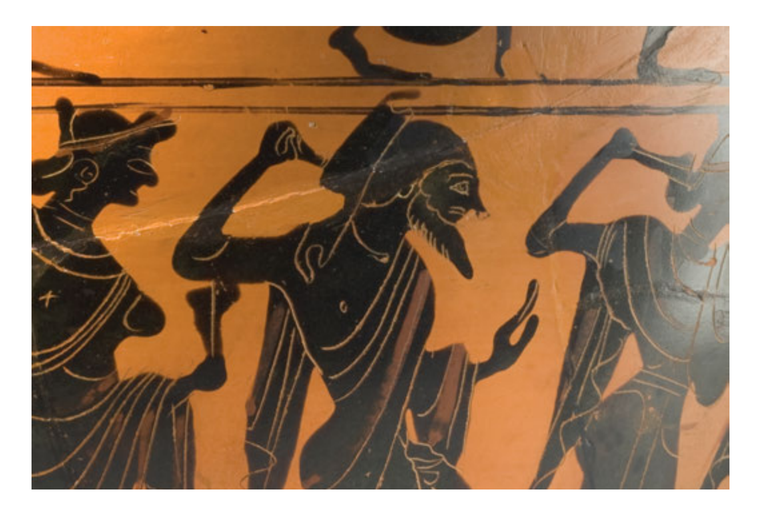


Abb. 5. Attisch-schwarzfiguriger Stamnos des „Michigan-Malers“ (ca. 500 v.Chr.). Los Angeles, Los Angeles County Museum Inv. 50.8.2, Seite B, Detail.



Abb. 6. Attisch-schwarzfiguriger Stamnos des „Michigan-Malers“ (ca. 500 v.Chr.). Los Angeles, Los Angeles County Museum Inv. 50.8.2, Seite B, Detail.

und die das eigene Gesicht schrittweise, je länger man daraus trinkt und das Gefäß sich leert, hinter der immer steiler zum Mund gehobenen Schale verschwinden lässt.

Diese Augenschalen sind eine besonders häufige Gattung unter den Symposiongefäßen; sie sollten offensichtlich die sich durch den zunehmenden Weingenuss ein-



Abb. 7. Chalkidisch-schwarzfigurige Schale eines Malers der „Gruppe des Phineus-Malers“ (ca. 540/520 v.Chr.), New York, Metropolitan Museum Inv. 96.18.65.

stellende Trunkenheit der Symposiasten, ihre dionysische Verwandlung unter dem Einfluss der Gabe des Weingottes, durch eine visuelle Transformation ihrer Gesichtszüge und vor allem durch wie im Rausch weit aufgerissene Augen für alle sichtbar vorführen.

Schon ein paar Striche für Mund und Nase verwandeln die Augen in ein vollständiges Gesicht, das der daraus trinkende Symposiast durch Anheben und Bewegen der Schale während des Trinkens zum ‚Leben‘ bringt (Abb. 7),[34] gelegentlich treten sogar ‚Ohren‘ hinzu, die das Gesicht rahmen, ein stark stilisiertes, knospenartiges, wohl pflanzliches Element markiert die Nase, der während des Trinkens den gegenübersitzenden Symposiasten zugeneigte Fuß der Schale erscheint wie ein geöffneter Mund (Abb. 8).[35] Es ist, aus Sicht des Symposiasten, zweifellos ein performativer Akt: Durch den Akt des Trinkens aus der Schale macht sich der Trinkende selbst zum Gerät, das seine Trunkenheit bewirkt. Aber natürlich funktionieren die Augenschalen auch ohne ihre performative Handhabung durch die Symposiasten als einfach nur ‚sehende‘ Objekte, die in der Lage sind, mit Blicken zu kommunizieren, selbst zu schauen, gleichsam als eigenständige Beobachter am Symposion teilzunehmen; aber ihre besonders raffinierte Wirkung entfalten sie vor allem dann, wenn man sie als metamorphotische Apparate begreift, als Instrumente, die den Unterschied zwischen Bildern, die etwas darstellen, d.h. den Augen etwas bieten, und Bildern, die selber schauen, auflösen.

Der metaleptische Effekt wird besonders deutlich bei Schalen, die die ‚Nasen‘, gelegentlich auch die ‚Ohren‘, durch mythologische oder andere Figuren ersetzen, die zwischen oder um die Augen herum miteinander interagieren, als ob diese Augen

34 Abb. 7: Chalkidisch-schwarzfigurige Schale eines Malers der „Gruppe des Phineus-Malers“ (ca. 540/520 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum Inv. 96.18.65.

35 Abb. 8: Attisch-schwarzfigurige Augenschale (ca. 520/510 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum 96.18.50; BA 13328.



Abb. 8. Attisch-schwarzfigurige Augenschale (ca. 520/510 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum 96.18.50.

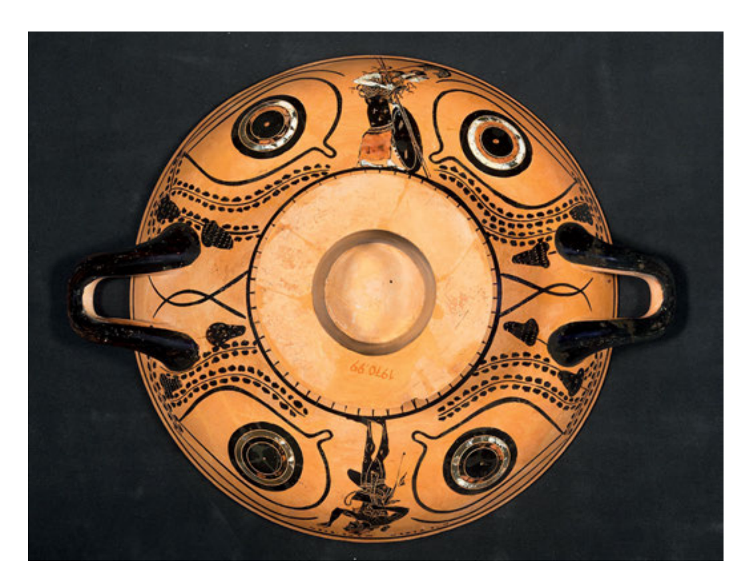


Abb. 9. Attisch-schwarzfigurige Augenschale des „Nikosthenes-Malers" (ca. 530 v.Chr.). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Inv. 1970.99.

nicht existieren würden: Athena erscheint als ‚Nase' (Abb. 9),[36] Hopliten kämpfen als ‚Nasen', Kriegsschiffe setzen Segel, die als ‚Ohren' durchgehen können (Abb. 10).[37] Oft

36 Abb. 9: Attisch-schwarzfigurige Augenschale des „Nikosthenes-Malers" (ca. 540 v.Chr.). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Inv. 1970.99; BA 1167.

37 Abb. 10: Attisch-schwarzfigurige, chalkidisierende Augenschale (ca. 520 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum 56.171.36. BA 302630.



Abb. 10. Attisch-schwarzfigurige, chalkidisierende Augenschale (ca. 520 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum 56.171.36.

ist es die Gestalt oder auch nur das Gesicht des Weingottes Dionysos selbst oder eines Satyrs, die sich als Nase zwischen die Augen setzen oder von dort aus den Betrachter anblicken,[38] bisweilen aber auch ein gemaltes Trinkgefäß, das spezifisch auf Dionysos verweist.[39] Dieses Umbrechen oder Umschalten einzelner Bildelemente von ihrer diegetischen Funktion – als Teil einer Bilderzählung – in eine metaleptische Funktion, die die Illusion einer konsistenten Bildnarration aufhebt oder ironisch kommentiert, zeigt sich besonders häufig auf Augenschalen und anderen Gefäßen, die das Augenmotiv aufweisen – weit häufiger als auf jeder anderen Gattung von Trinkgefäßen: Die sehenden Augen der Vasen sind gleichsam selbst in der Lage, durch ihre Blicke die mimetische und illusionistische Konsistenz von Bilderzählungen in Luft aufzulösen und in frei flottierende und miteinander interagierende visuelle Signifikanten zu verwandeln. So können sich zwei Krieger, die Teil einer sich rund um die Schale hin erstreckenden Kampfhandlung sind, vor ihren Feinden ‚hinter' den Augen der Schale verstecken (Abb. 11),[40] ein als ‚Nase' zwischen den Augen sitzender Jüngling hantiert mit Zweigen, die sich in die Brauen dieser Augen verwandeln,[41] ein anderer Jüngling

38 Figur des Dionysos bzw. auf der Gegenseite ein Satyrgesicht zwischen Augen: Attisch-schwarzfigurige Amphora des „Antimenes-Malers" (ca. 530/520 v.Chr.). München, Staatliche Antikensammlungen 8518; BA 320150.

39 Kantharos zwischen Augen: Chalkidisch-schwarzfigurige Augenschale (ca. 540/530 v.Chr.). Paris, Musée du Louvre F 144.

40 Abb. 11: Attisch-schwarzfigurige Schale des „Nikosthenes-Malers" (ca. 540/530 v.Chr.). Pacific Palisades, J. Paul Getty Museum 86.AE.169; BA 14600.

41 Attisch-schwarzfiguriger mastoider Becher (ca. 500 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum 41.162.173; BA 13406.



Abb. 11. Attisch-schwarzfigurige Schale des „Nikosthenes-Malers“ (ca. 540/530 v. Chr.). Pacific Palisades, J. Paul Getty Museum 86.AE.169.

in der Position der Nase jongliert mit den Brauen der Augen, zwischen denen er sitzt (Abb. 12),[42] und die Augen werden zum stilisierten Vogelkörper zweier Sirenen, die sich gegenseitig anblicken (Abb. 13).[43]

Wie die blickenden Augen können auch originelle plastische Applikationen zu überraschenden visuellen Effekten und eher ungewöhnlichen taktilen Erfahrungen bei der Manipulation des Trinkgeschirrs führen, die aber stets direkt mit dem Genuss des Weines und seinen die Sinne täuschenden Rauscherfahrungen verknüpft sind (Abb. 14).[44] Die Doppeldeutigkeit der Bilder wie der plastischen Gestalt der Trinkgefäße und ihres Dekors sind hier die Regel: Der Phallus an Stelle des Schalenfußes ließe sich auch als die vorkragende Nase zwischen den Ohrenhenkeln der Schale und unter den Augen auf dem Schalenkörper lesen.[45] Dem Vexierspiel mit metaleptischen Elementen sind kaum Grenzen gesetzt: Eine nackte Symposiastin führt eine Trinkschale mit Phallus-Fuß zum

42 Abb. 12: Attisch-schwarzfigurige Amphora des „Nikosthenes-Malers“ (ca. 520 v. Chr.). Pacific Palisades, J. Paul Getty Museum 68.AE.19; BA 340404.

43 Abb. 13: Attisch-schwarzfigurige Hydria des „AD-Malers“ (ca. 500 v. Chr.). London British Museum B 342; BA 301821.

44 Abb. 14: Attisch-schwarzfigurige Schale des „Andokides-Malers“ (ca. 530/520 v. Chr.). Oxford, Ashmolean Museum 1974.344; BA 396.

45 In einem ähnlichen Fall weist der plastische Phallus an der Stelle des Fußes einer vergleichbaren Schale buchstäblich so pointiert wie nur möglich auf das eine der beiden Bildfelder – die kopulierende Paare auf einer Kline unter Weinreben zeigen – zwischen den Augen der Schale. Attisch-schwarzfigurige Augenschale (ca. 520 v. Chr.). Berlin, Antikensammlung F 2052; BA 14936.

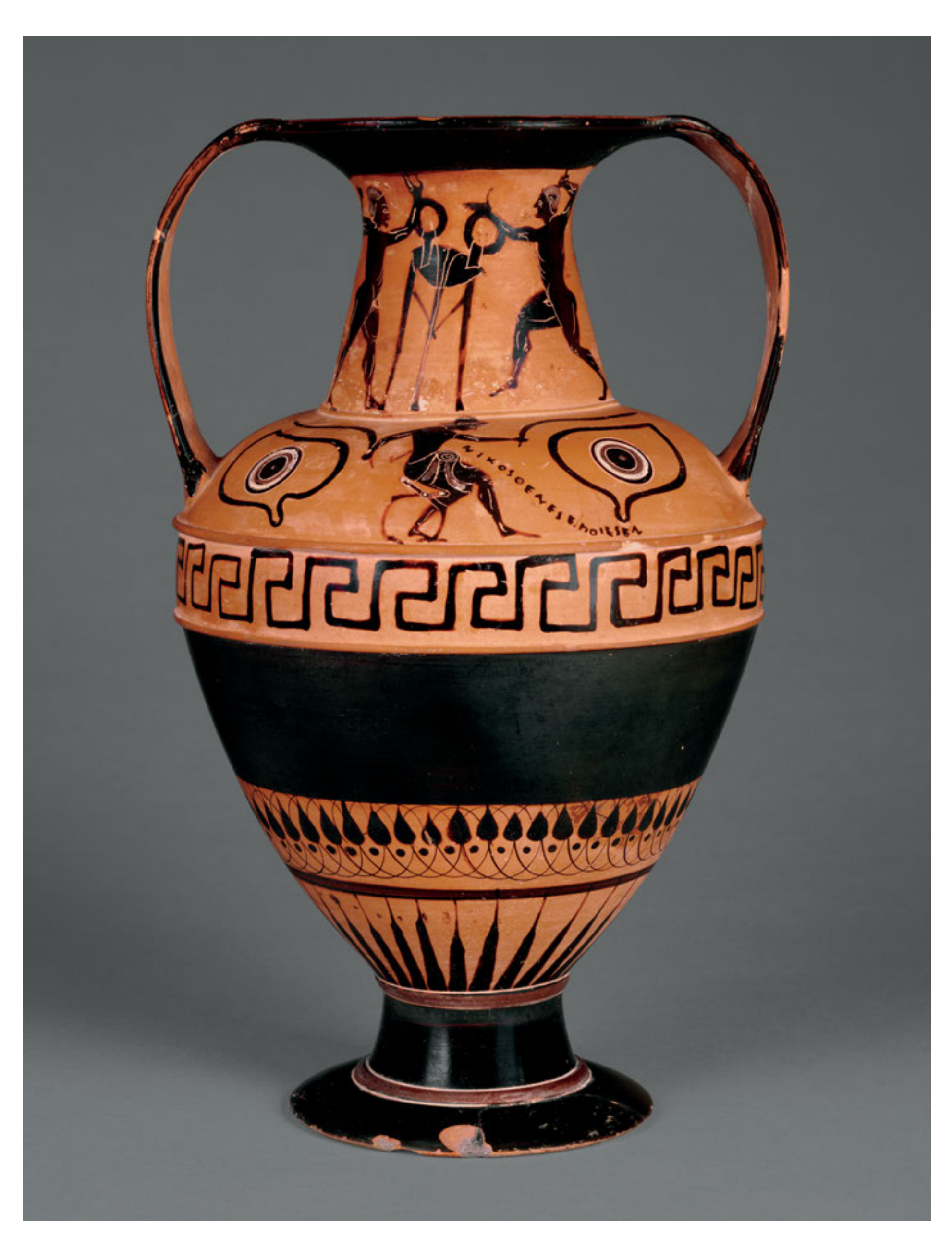


Abb. 12. Attisch-schwarzfigurige Amphora des „Nikosthenes-Malers“ (ca. 520 v.Chr.). Pacific Palisades, J. Paul Getty Museum 68.AE.19.



Abb. 13. Attisch-schwarzfigurige Hydria des „AD-Malers“ (ca. 500 v. Chr.), London, British Museum, B 342.



Abb. 14. Attisch-schwarzfigurige Schale des „Andokides-Malers" (ca. 530/520 v.Chr.).
Oxford, Ashmolean Museum 1974.344; BA 396.



Abb. 15. Attisch-rotfigurige ‚Palmetten-Augenschale' (ca. 510 v.Chr.).
New York, Metropolitan Museum 56.171.61.

Mund (Abb. 15), auf einer Schale, die, wenn sie auf dieselbe Weise manipuliert wird wie von der Symposiastin im Bild, den zuschauenden Zechern nicht nur das Bild der Symposiastin präsentiert, sondern auch den ‚geöffneten Mund' des Schalenfußes – gewiss eine passende Ergänzung zum Trinkgerät der Symposiastin, samt den passenden obszönen Assoziationen, wie sie ja durchaus für das Bildrepertoire des Symposions charakteristisch sind;[46] kein Wunder, dass auch der Phallus zur ‚Nase' zwischen den Augen

46 Abb. 15: Attisch-rotfigurige ‚Palmetten-Augenschale' (ca. 510 v.Chr.). New York, Metropolitan Museum 56.171.61; BA 200402.

von Augenschalen werden kann.[47] Überhaupt können plastische Attaschen an Gefäßen – wie die Phallus-Füße der beiden eben angeführten Schalen – sich dank der Manipulationen der Gefäße durch die Symposiasten aktiv am Gebrauch der Objekte beteiligen, sich gar selbst betrachten bei der Verrichtung der Tätigkeit, zu denen diese Objekte dienen: Eine weibliche Kopfattasche am Henkel einer Kanne scheint erst den Betrachter anzuschauen, der die Kanne in die Hand nimmt, und senkt dann ihr Gesicht selbst der Flüssigkeit entgegen, als ob sie daraus trinken – oder sich darin spiegeln – wollte, wenn der Benutzer das Gefäß neigt, um einzuschenken.[48] Und schließlich kann sich eine metaleptische Struktur verdoppeln, wenn etwa eine Truhe als Bild im Bild mit ihren metaleptischen Augen aus der Vase – eine Dose, gleichsam also eine miniaturisierte Truhe – heraus den Betrachter ‚anblickt'.[49]

Gleichsam die Hyperbel visueller Metalepsis offeriert schließlich eine Kanne in Berkeley: Auf der ‚Schauseite' (Abb. 16)[50] finden wir die nun hinlänglich bekannten Augen, mit denen das Gefäß den Betrachter ‚anblickt', hier räumlich hinterlegt mit einer typisch dionysischen Szene: Dionysos in ekstatischer Bewegung, flankiert von zwei Satyrn, die ihrerseits riesige Weinschläuche heranschleppen, nur dass diese Weinschläuche paradoxerweise mit den blickenden Augen der Olpe zusammenfallen – selbst der charakteristische stulpenartige Ausguss der aus Schweinehaut gefertigten Schläuche findet sein präzises Äquivalent im Tränenkanal der Augen. Es ist schlechterdings nicht mehr zu entscheiden, welche der beiden Bilderzählungen die andere ironisch kommentiert: Schleppen die Satyrn die blickenden Augen der Olpe wie Weinschläuche aus dem Bild hinweg, oder verwandeln sich hier Weinschläuche in Augen, mit denen das Gefäß dank dionysischem Verwandlungszauber aus dem Bild ‚hinausblicken' kann? Entscheidend ist, dass die beiden auf hybride Weise ineinander verschlungenen Bilderzählungen sich jeweils zueinander ‚metaleptisch' verhalten: Sie stellen die erzählerische Konsistenz der jeweils anderen Bildnarration in Frage und ziehen deren bildlichen Repräsentationsstatus in Zweifel. Im gleichen Zug wird die Materialität des Objekts selbst, auf der sich die Darstellungen befinden, sowohl negiert – die Olpe erscheint als reiner Bildträger – als auch emphatisch hervorgehoben: Die Olpe ist zugleich ein ‚sehendes', mit dem Betrachter ‚kommunizierendes' Subjekt. Die Rückseite der Vase (Abb. 17) kondensiert dieses ebenso komplexe wie paradoxe metaleptische Arrangement zu einem prägnanten Bildmotiv, das zwar auf Vasen öfters auftaucht, aber kaum je in derart prä-

47 Attisch-rotfigurige Schale des Oltos (ca. 520/510 v.Chr.). Boston, Museum of Fine Arts 08.31d; BA 200261.

48 Korinthisch-schwarzfigurige Oinochoe des „Tydeus-Malers" (ca. 560/550 v.Chr.). St. Louis (MO), Washington University Gallery of Art 3267. Moon 1979, S. 44 f., Nr. 28.

49 Attisch-rotfigurige Büchse (5. Jh. v.Chr.). Athen, Agora Museum Inv. P 23897; BA 21736.

50 Abb. 16 u. 17: Attisch-schwarzfigurige Olpe des „Malers des Jenaer Kaineus" (ca. 550/530 v.Chr.). Berkeley, Museum 8.3379; BA 320471.



Abb. 16. Attisch-schwarzfigurige Olpe des „Malers des Jenaer Kaineus" (ca. 550/530 v.Chr.). Berkeley, Museum 8.3379; BA 320471.

ziser Weise wie hier als ein mit äußerst reduzierten künstlerischen Mitteln realisierter visueller Kommentar zum Bild auf der Gegenseite, die nichts anderes zeigt als ein Auge, mit dem die Olpe den Blick des Betrachters erwidert. Auf einfachere Weise lässt sich die Hybridität eines Gefäßes nicht wiedergeben, das sowohl materielles Trinkgerät ist, das sich die Symposiasten einander gegenseitig zureichen, als auch Bildträger und das überdies auch noch als selbständig sehendes, die Symposionteilnehmer beobachtendes Wesen auftritt. Genette hätte zweifellos an diesem Gefäß Gefallen gefunden.[51]

51 Auf vergleichbare künstlerische Geräte und Objekte, die zwischen ihrer zweckdienlichen Form, ihrer materiellen Gestalt als Gebrauchsobjekte und ihrer Funktion als Bildmedium, als Träger einer bildlichen Repräsentation auf paradoxe Weise hin- und her changieren, wurde in jüngster Zeit mehrfach aufmerksam gemacht; ich verweise nur auf römische Öllampen aus Bronze und Ton mit Figuren oder Tieren als Attaschen, die in die Flamme der Lampe blicken, sich von ihr be-



Abb. 17. Attisch-schwarzfigurige Olpe des „Malers des Jenaer Kaineus“ (ca. 550/530 v. Chr.). Berkeley, Museum 8.3379; BA 320471.

Der Zusammenhang von metaleptischen Bildstrategien und einer Praxeologie der ästhetischen Erfahrung dürfte auf der Hand liegen. Das Hantieren mit den Trinkgefäßen ist Teil der Bildlektüre, die Gefäße geben durch ihre Gestalt und ihre metaleptischen Effekte den Symposiasten Drehbücher körperlichen Verhaltens in die Hand, steuern ihre Gestik und ihre optische Wahrnehmung, fördern habituelle Bewegungsschemata im Gebrauch der Objekte, die wiederum elementar sind für die Perzeption der Bilder und ihrer Narrative. Bildeffekte wie blickende Vasen, die mit den Symposiasten kommunizieren oder aber, als Masken eingesetzt, die Symposiasten verwandeln und die

scheinen lassen, durch das Flackern der Flamme in Bewegung gesetzt werden, scheinbar lebendig werden oder durch scheinbares Blasen selbst die Flamme am Leben erhalten; siehe dazu wegweisend Bielfeldt 2014a, S. 195–238; Bielfeldt 2014b, S. 171–191.

‚performance' der Symposiasten dirigieren, Vasen als Masken, die als Mediatoren subjektiver körperlicher Erfahrungen, der Transformation in eine andere Person eingesetzt werden, und Bilder von Symposien, die der Selbstbespiegelung der Symposiasten und als Modelle ihres eigenen Verhaltens dienen, ihnen Rollenschemata und andere diskursive Leitbilder und Verhaltensvorlagen liefern, sind Teil einer Praxeologie der Aneignung und Einübung von Verhaltens-, Körper- und Bewegungsschemata, ausgelöst und gesteuert anhand von und durch Bilder ebenso wie durch die Körpersprache der Symposiasten selbst. Das Dispositiv des Symposions ist letztlich das paradigmatische Szenario der körperlichen Aneignung und Einübung des Bourdieuschen Habitus.

Man kann das Symposion mit seinen hier beschriebenen, hochgradig ritualisierten und stilisierten Formen der ‚Inkorporierung' eines praktischen Wissens im Sinne Foucaults als ein Dispositiv bezeichnen; ich würde in diesem Zusammenhang einen etwas engeren Begriff vorschlagen, denjenigen der *Parapiktorialität*, der deutlicher denjenigen Gesichtspunkt hervorhebt, der hier zur Diskussion steht, die praxeologische Rahmung ästhetischer Erfahrung durch Interaktion mit Bildern, Kunstwerken und anderen Objekten,[52] und der Überlegungen weiterführt, die ich zuerst zum Begriff des Bildakts entwickelt habe.[53] Parapiktorialität umfasst und definiert die Gesamtheit aller Formen von Praktiken und diskursivem Wissen, der Interaktion und Kommunikation von Subjekten, ihrer

52 Zur ‚Parapiktorialität' siehe jetzt ausführlich Stähli 2022a; dort auch zur Ableitung des Begriffs von Genettes Konzept des ‚Paratexts': Genette 2001. Ich benutze den Begriff der Parapiktorialität seit rund zehn Jahren im Unterricht, um den Studierenden ein griffiges Konzept in die Hand zu geben, das ihnen die kontextuelle, diskursive und praxeologische Rahmung jeglicher Form der Wahrnehmung von – und Interaktion mit – Bildern (oder Kunst) deutlich vor Augen führt und zu definieren erlaubt. An einem Kongress in Edinburgh im Jahr 2017 habe ich das Kongressthema, den Medienwechsel von Bildern in der Antike (beispielsweise von Vasen zu Architekturfriesen), zum Anlass genommen, Parapiktorialität als denjenigen Faktor zu identifizieren, der hauptsächlich die Übertragung und Anpassung von Bildern von einem Medium in ein anderes steuert – noch vor allen Anpassungen ikonographischer, typologischer, motivischer, stilistischer oder anderer Art.

53 Stähli 2002, S. 67–84 (vgl. dazu Seja 2009, S. 114–119), aufbauend auf Assmann 1985, S. 1–20; vgl. Bräunlein 2004, S. 195–231. Zur Herkunft dieses Bildakt-Begriffs aus der sprachtheoretischen Philosophie informiert jetzt Seja 2009, S. 68–112. – Einen ganz anderen, mit den hier vorgeführten bildpragmatischen Überlegungen kaum kompatiblen Begriff des ‚Bildakts' hat zuletzt Bredekamp 2010 entwickelt. Auf die Vorwürfe, dass er mit seiner Auffassung des Bildakts zum einen lediglich eine Revitalisierung des längst obsoleten Konzepts einer ‚Bildmagie' betreibe, zum anderen aber gar keine Theorie liefere, sondern bloß Fallbeispiele vorführe, hat Bredekamp mit einer Neuauflage unter anderem Titel reagiert: Bredekamp 2015. Das Buch führt nun bloß noch den Begriff des ‚Bildakts' im Titel – wohl um sich die Deutungshoheit über den Begriff zu sichern – und in einem für diese Ausgabe neu verfassten Vorwort, S. 9–19, wird nicht nur auf die Vorwürfe erwidert, sondern vergleicht sich der Autor selber mit dem von den Zeitgenossen zunächst ebenfalls verkannten, später jedoch gefeierten Wölfflin.

ritualisierten gestischen und anderen körperlichen Ausdrucks- und Verhaltensformen, aber auch der räumlichen und materiellen Rahmenvoraussetzungen ebenso wie der temporalen Bedingungen, unter denen ein soziales Ereignis wie das Symposion stattfindet, anlässlich dessen mit Objekten auf eine Weise interagiert wird, die ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Entscheidend ist dabei, dass Kunstwerke – oder allgemeiner: Alle Gegenstände oder Vorkommnisse, die zu Objekten ästhetischen Genusses werden – nur unter den Bedingungen einer parapiktorialen Situation eben als Kunst oder, präziser, als Gegenstand ästhetischer Erfahrung wahrnehmbar sind, weil nur hier ein ‚Verständigungskontext' existiert, der sie als Bilder erkennbar macht und ein sinnvolles Verhalten zu ihnen als Bildern ermöglicht. Überspitzt gesagt: Außerhalb der parapiktorialen Situation ist eine bemalte Vase nur ein Vorratsgefäß oder eine Aschenurne – zum Bild wird sie erst unter spezifischen, nämlich parapiktorialen Bedingungen.

4. Der Betrachter als Dionysos: immersive Erfahrung von Plastik

Nicht jede Transgression des Bildraumes oder -rahmens ist metaleptischer Natur. Jüngst wurde vorgeschlagen, die Treppenwangenreliefs des Pergamonaltars als gezielte Metalepsis zu interpretieren (Abb. 18).[54] In der Sache selbst, dass nämlich eine der Gigantenfiguren der Südwange des Nordrisalits an der Stelle, an der die breite Treppe, die zum Altarhof hinaufführt, die Höhe des Frieses erreicht und von dort an mit ihren Stufen gleichsam in das Erzählkontinuum des Fries hineinschneidet, dass also an genau dieser Stelle eine der Gigantenfiguren sich auf den Knien die Treppenstufen hinaufbewegt, als würde er wie die Teilnehmer am Opferritual die Treppe erklimmen wollen, besteht Einigkeit. Das Phänomen wurde längst erkannt, es gehört zum archäologischen Proseminarwissen und wird auch von den Reiseführern im Museum stets gebührend hervorgehoben. Ob dies allerdings rechtfertigt, hier eine Metalepsis zu erkennen, ein Hinausreichen der Figuren des Frieses in ‚unsere Wirklichkeit' und dadurch ein Infragestellen der Konsistenz der diegetischen Erzählung und des illusionistischen Bildraumes des Frieses, ist eine andere Sache. Die Figuren des Frieses bewegen sich mit ihren Körpervolumina nämlich konsequent – und zwar an jeder Stelle des Frieses – innerhalb einer klar begrenzten ‚Raumschicht', die durch den tektonischen Rahmen der Architektur des Altars definiert wird, und genau innerhalb dieser Raumschicht bewegt sich auch der auf der Treppe kniende Gigant: Er verlässt den präzise definierten innerbildlichen Raum des Frieses an keiner Stelle, ragt gerade nicht wirklich in unsere Welt hinein, sondern ist Teil ‚seines' Bildraumes – er verhält sich nicht anders als der Junge, der im Gemälde Borrell del Casos aus dem Rahmen scheinbar ‚in unsere Welt'

54 Lorenz 2013, S. 119–147.

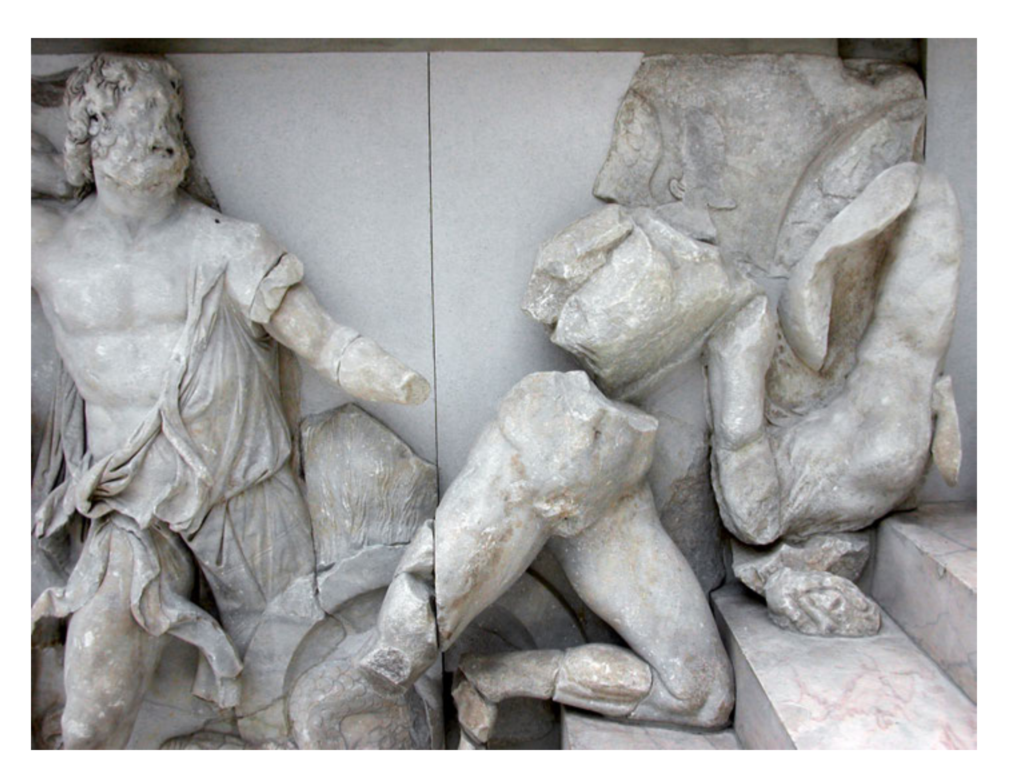


Abb. 18. Pergamonaltar, westliche Trepenwange: Gigant (wohl kurz nach 165 v. Chr.). Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Pergamonmuseum.

hineinzuspringen scheint[55] – aber dies ist eben ein purer illusionistischer Effekt. Auch im Fall des Pergamonaltars scheint es sich so zu verhalten, dass der Gigant eben gerade nicht die Treppe hochsteigt, sondern dass sich der Bildrahmen – die Bodenleiste – an dieser Stelle gleichsam zu Stufen auffaltet, der Gigant sich also in keiner Weise anders auf dem ‚Boden' mit seinem Knie aufstützt, als auch alle anderen Figuren des Frieses auf dem ‚Boden' der Bodenleiste ‚stehen', darauf ‚niedersinken', oder daraus ‚hervorwachsen'.[56] Die verlorene Bemalung des Frieses wird die Differenz zwischen dem Bildraum, in dem sich die Gigantomachie abspielt, mit den entsprechenden, zeittypischen realistischen Effekten noch unterstrichen und von der Architektur des Altars gebührend abgesetzt haben. Es handelt sich, streng genommen, also um einen durch rein

55 Pere Borrell del Caso (1835–1910): Flucht vor der Kritik, 1874, 76 × 63 cm, Öl auf Leinwand, Madrid, Banco de España. Siehe Giusti 2009, S. 232–233, mit weiterführender Literatur und Abb. S. 33.

56 Ich folge hier der meisterhaften, in ihrer sprachlichen Klarheit unübertroffen präzisen Analyse des Verhältnisses von architektonischem Rahmen und Friesraum bei Kähler 1948, S. 85–95.

‚innerbildliche', plastische Mittel erreichten illusionistischen Kunstgriff, nicht um eine visuelle Metalepsis, die die ‚Bildrealität' sprengt, sie als Illusion entlarvt und auf die Künstlichkeit von Kunst hinweist, oder, um mit Grethlein zu sprechen, die der Kunst eigene Materialität unterstreicht.

Das Beispiel scheint mir symptomatisch: Es zeigt, dass nicht jeder künstlerische Effekt und schon gar nicht jeder illusionistische Effekt auf das Verwischen der Grenze von Kunst und Betrachter hinausläuft mit dem Ziel, ihn zum Komplizen einer mimetischen Täuschungsabsicht zu machen. Dies gilt umso mehr für die immersive Erfahrung von Plastik, insbesondere freistehender Skulpturen, ein Phänomen, das längst bekannt und gut erforscht ist.[57] Immersive Erfahrungen von Kunst gehen über die Augentäuschung durch illusionistische oder Trompe-l'œil-Effekte hinaus: Es handelt sich um Kunstwerke oder Artefakte, die den Betrachter involvieren, durch künstlerische Mittel – vor allem den Einsatz von Realismus und von gezielt den Blick steuernden, innerbildlichen Elementen – den Betrachter suggestiv ins Bild ‚hineinziehen', ihm die Illusion verschaffen, selbst Teil der Bildhandlung zu sein, aktiv ins Geschehen einzugreifen, zum Komplizen der Bilderzählung zu werden. Dies lässt sich besonders instruktiv an Skulpturen zeigen, die durch die ihnen eigene Räumlichkeit, ihr dreidimensionales Volumen und ihre Größe körperliche Präsenz im Raum erzeugen, den Raum, der sie umgibt, gestalten und ihn zu ihrer ästhetischen Wirkung einsetzen, indem sie Zugangsweisen, Beobachtungsstandorte, Bewegungsrichtungen definieren und damit den Blick des Betrachters steuern, oft mit dem Ziel, die Illusion realer Präsenz eines lebendigen Wesens zu erzielen, dessen Lebensechtheit zu suggerieren. Sie nutzen ihre räumliche Präsenz, um sich als lebendig auszugeben und dem Betrachter immersive Erfahrungen zu ermöglichen, ein ‚Eintreten' in die Bildhandlung, womöglich ein ‚Eintauchen' in die imaginäre Welt der Statuen.

Besonders instruktiv hierfür ist die Statue der schlafenden Ariadne in den Vatikanischen Museen, eine der berühmtesten antiken Skulpturen überhaupt, die seit dem frühen 16. Jahrhundert im Vatikan an wechselnden Standorten, aber stets in spektakulärer Inszenierung ausgestellt wurde (Abb. 19).[58] Es handelt sich um eine römische Kopie des 2. Jh.s n.Chr. nach einem hellenistischen Original aus dem 2. Jh. v.Chr. Wie weitere Kopien römischer Zeit nach demselben Original zeigen, ist die Statue im Vatikan in der Moderne falsch gesockelt worden, nämlich zu steil aufgerichtet; man wird sich das hellenistische Original stärker nach hinten und weniger stark dem Betrachter entgegen geneigt – damit auch weniger ‚posierend' – vorzustellen haben, in einer stärker gelagerten Position, was den Eindruck einer Schlafenden, die sich ihres Betrachters keineswegs

57 Zur Diskussion immersiver Erfahrung von Skulptur siehe Kunze 2002; vgl. zuletzt: Stähli 2022b.

58 Vgl. zum Folgenden ausführlich Stähli 2001, S. 381–397; seither erschienen sind Wolf 2002, die auf die hier behandelten Gesichtspunkte nicht eingeht, sowie zuletzt Zanker 2010, S. 111–118.



Abb. 19. Statue der schlafenden Ariadne, römische Kopie nach hellenistischem Original des 2. Jhs. v. Chr. Rom, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Galleria delle statue 11 (Inv. 548).

gewahr ist, noch verstärkte (Abb. 20). Gezielt eingesetzte Effekte im Arrangement des in seiner Plastizität ungemein virtuos gestalteten Gewandes lenken den Blick auf wie zufällig im Schlaf verrutschte Gewandpartien, die den Körper entblößen; ebenso subtil drapierte Gewandkaskaden verriegeln den Blick – etwa auf die entblößte rechte Brust – und fordern dazu auf, näher zu treten, um in Augenschein zu nehmen, was dem Blick von fern vorenthalten wird. Durch gezielt eingesetzte Aufmerksamkeitsmarkierungen und optische Effekte wird der Betrachter an die Statue herangeführt, dazu eingeladen, sie von nahem zu betrachten; sorgfältig platzierte, in die Tiefe führende Gewandfalten oder zunächst schwer einsehbare, durch Faltengebirge verschattete Körperteile stimulieren seine erotische Neugier, regen ihn an, in den von der liegenden Figur besetzten Bildraum einzutreten und sich stellvertretend in die Position derjenigen Person zu versetzen, die wir hier eigentlich erwarten würden, die aber auffällig abwesend ist – nämlich Dionysos. Gemäß dem mythologischen Narrativ, in dem wir Ariadne schlafend und ihre Schönheit unabsichtlich, aber desto effektiver zur Schau stellend vorfinden, darf der Gott, der die schlafende Ariadne auf Naxos auffindet, nicht fehlen, und Dionysos ist denn auch in allen bekannten ikonographischen Versionen der Auffindung der



Abb. 20. Francesco Primaticcio (1504–1570), Nachguss der Statue der schlafenden Ariadne im Vatikan (1543), Schloss Fontainebleau; nach Abguss im Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke München.

Ariadne standardmäßig Teil der Komposition; er fehlt aber bei diesem Statuentypus ganz auffällig, und zwar durchweg bei allen erhaltenen römischen Kopien. An seiner Stelle wird dem Betrachter gleichsam durch die Statue angeboten, die Rolle des Dionysos einzunehmen, an Stelle des abwesenden Gottes Ariadne zu begehren und so die durch das Wissen um die mythologische Erzählung empfundene Leerstelle in der Bilderzählung zu füllen – er wird Teil der Handlung, tritt in die Realität des Mythos ein. Die realistische Bemalung der Figur der Ariadne, etwa auch durch transparente Gewänder, wie sie seit dem Hellenismus bei weiblichen Figuren durchaus zu erwarten sind,[59] wird die Illusion einer lebendigen Figur noch deutlicher gemacht und die Attraktivität der Schlafenden erhöht haben. Die monumentale Größe der Ariadne wird der Betrachter als selbstverständlich für eine mythische, wenn nicht sogar göttliche Figur aufgefasst haben.

Die Seherfahrung der Statue der Ariadne setzt zum einen ganz selbstverständlich ein spezifisches kulturelles Wissen um den Mythos der Ariadne und vor allem die ikonographische Tradition der Darstellung dieses Mythos in der Kunst voraus, die dem Betrachter die Absenz des Gottes Dionysos als eine Leerstelle in der Bilderzählung bewusst macht, und es ihm so gestattet, sich an Stelle des Dionysos in das Bild hinein zu imaginieren, ihn auffordert, ja verführt durch die materielle Gestaltung der Plastik,

59 Vgl. etwa den Rekonstruktionsvorschlag der antiken Polychromie der sog. Kleinen Herkulanerin Delos: Brinkmann / Koch-Brinkmann 2020, S. 214 f.

die Komposition der liegenden Figur, das realistische Arrangement ihres Körpers, ihr gleichsam greifbares Gewand, gezielt eingesetzte optische Markierungen, die ihn neugierig nähertreten lassen, wie die scheinbar zufällig entblößten Körperpartien, und ihn so in die Handlung ‚hineinziehen', ihn zum Komplizen der Bildhandlung machen. Kulturelles Wissen führt zu praktischem Handeln, das von der Materialität der Umgebung – der Skulptur, ihrer Aufstellung und räumlichen Ordnung – ausgelöst wird und den Betrachter gleichsam in Bewegung setzt, seine Bildwahrnehmung steuert, seine ästhetische Erfahrung als ein auch erotisches Begehren formt und definiert. Immersive ästhetische Erfahrungen erfordern vom Betrachter häufig, dass er sich bewegt, seinen Standort wechselt, um ein Objekt herumgeht, unterschiedliche Perspektiven einnimmt, Nah- und Fernansichten gegeneinander abwägt, sich einer Skulptur so weit nähert, dass er gleichsam in sie ‚hinein' blicken kann, die Komplexität ihrer räumlichen Anordnung begreift, gar die Oberflächentextur des Werks versteht, subtile Einzelheiten entdecken kann – sich den illusionistischen Attraktionsreizen des Werks hingibt, in das Werk hinein vertieft, sich hineinziehen lässt. Die Involvierung des Betrachters wird vom Kunstwerk nicht nur vorausgesetzt und konzeptuell in seine ästhetische Wirkung einberechnet, sondern gleichsam aktiv erzwungen, in dem man den Betrachter durch gezielt eingesetzte Versprechen, visuelle und – wie im Beispiel der Statue der Ariadne – auch erotische Reize in Bewegung setzt. Der Betrachter wird zum Komplizen des Künstlers, partizipiert *aktiv* an der Entfaltung der ästhetischen Wirkung des Werks, aber auch an der Entfaltung seiner Semantik, dem Verständnis der Bildhandlung, die sich ihm hier eben überhaupt erst durch seine Bewegung, seine aktive Partizipation und seine Immersion in das skulpturale Arrangement erschließt.

5. Eine Kinetik des Sehens: der peripatetische Blick

Immersive ästhetische Erfahrungen wie diejenige der Betrachtung der Skulptur der schlafenden Ariadne setzen ein hohes Maß an emotionalem, körperlichem, sensorischem wie auch intellektuellem Engagement des Betrachters voraus, oft auch eine aktive, zielgerichtete sensorische Aufmerksamkeit. Nun gibt es aber Kunstwerke, die ästhetische Wahrnehmungsformen privilegieren, die gerade nicht, oder nur in geringem Maße, bewusste Aufmerksamkeit verlangen, die gleichsam en passant, desinteressiert, beiläufig, unaufgeregt wahrgenommen werden, nicht einen kontemplativen oder engagierten Blick voraussetzen, sondern die vom Zufall gesteuerte, ziellose Aufmerksamkeit des Flaneurs. Es handelt sich um Kunst, die beiläufig wahrgenommen werden will, die eher ein soziales Verhalten unterstützt, als sich dem Betrachter aufdrängt. Solche Erfahrungen, die eine bestimmte Kinetik der Betrachtung voraussetzen, versuche ich seit einiger Zeit am Beispiel des ‚peripatetischen Blicks' zu erläutern, einer unaufgeregten, schweifenden, fast desinteressierten Form der Wahrnehmung, gleichsam eine antike Variante von Benjamins Blick des Flaneurs, die aber – wie bei Benjamin auch – einem

exakt bestimmbaren Ensemble von sozialen Erwartungen und ritualisierten Bewegungs- und Interaktionsweisen gehorcht und entsprechend präzis bestimmbare ästhetische Erfahrungen generiert.[60]

Das Beispiel, das ich wähle, ist eines, von dem man eigentlich gerade erwarten würde, dass es einen besonders aufmerksamen, sorgfältig jedes einzelne Detail des Bildes inspizierenden, gebildeten Betrachter voraussetzt, der seine Bildlektüre sukzessiv mit seiner literarischen Expertise überprüft und Relationen zwischen Bildinformation und dem eigenen Vorwissen herstellt. Es handelt sich um einen Bildzyklus in einem römischen Haus, das einen wohlbekannten Mythos, den Fall von Troja, ins Bild setzt. Solche Bilder mit mythischem Thema sind eine überaus geläufige Erscheinung in römischen Wohnhäusern; besonders in Räumen mit repräsentativem Anspruch bilden sie die dominierenden Ausdrucksträger der Ausstattung.[61] In der römischen Kaiserzeit hat sich dafür eine feste Konvention herausgebildet: Die Mythenbilder wurden als prominenter Blickfang im Zentrum der Wände platziert und prägten damit ganz wesentlich die ambientale Wirkung der Räume. Anders verhält es sich mit einem Typ von Mythenbildern in Wohnhäusern, der für die vorausgehende spätrepublikanische Periode, das 1. Jh. v. Chr. charakteristisch ist – bevor die mythologischen Einzelbilder etwa mit Beginn der augusteischen Zeit in Mode kamen. Es handelt sich um Bildfriese, die über einen längeren Wandabschnitt hinweg in einer kontinuierlichen Abfolge von Szenen eine umfangreiche mythische Handlung erzählen. Und anders als die zuvor genannten Mythenbilder beziehen sie sich auf einen Text, den sie nacherzählen und dessen Kenntnis sie voraussetzen, in der Regel griechische Epen.[62]

Vor allem aber erforderten sie eine andere Lektüreform: Die Aufmerksamkeit richtete sich nicht auf die Einzelszene und die durch sie aufgerufenen Bedeutungsfelder, sondern auf den sukzessiven Nachvollzug der mythischen Handlung von Bild zu Bild – auf einen narrativen Kausalzusammenhang, dessen Sinn sich erst in Kenntnis aller Szenen erschloss. Der längste je ausgegrabene Fries dieser Art, entstanden um

60 ‚Peripatetischer Blick': ein Ausdruck, der erstaunlicherweise bislang nicht weiter aufgegriffen wurde, obwohl er doch sehr genau eine besondere Form der Sehwahrnehmung beschreibt, nämlich einen Blick, der einem zwar umherschweifenden, aber gleichwohl präzis einem spezifisch darauf angelegten, durch die Bilder vorgegebenen Bewegungsarrangement folgt. Ich habe den Begriff erstmals im Jahr 2006 in einem Basler Vortrag verwendet und dann in den folgenden Jahren anlässlich etlicher Wiederholungen dieses Vortrags in Deutschland, der Schweiz und den USA, er scheint aber nicht weiter rezipiert worden zu sein.

61 Zu mythologischen Bildern im römischen Wohnhaus, ihrer räumlichen Disposition und Wirkung und ihren unterschiedlichen Wahrnehmungsformen jetzt grundlegend Lorenz 2008; zu den sozialen Ritualen und Bewegungsweisen im römischen Haus siehe vor allem: Dickmann 1999.

62 Zu kontinuierlichen Bildfriesen des sog. Zweiten Stils in römischen Häusern der späten Republik siehe: Scagliarini Corláita 1997, S. 119–123.



Abb. 21. Pompeji, Casa del Criptoportico (I 6. 2. 4), Zustand um 40/30 v.Chr.

40/30 v.Chr., trat in einem äußerst luxuriösen Haus in Pompeji zutage, der *Casa del Criptoportico* (Abb. 21).[63] Das Selbstdarstellungsbedürfnis des Hausherrn manifestierte sich vor allem in dem unterirdischen Cryptoporticus-Komplex, der dem Haus seinen modernen Spitznamen gab. Als kühler Rückzugsort vor der Sommerhitze gehörte eine Cryptoporticus, ein System unterirdischer Wandelgänge mit angelagerten Aufenthaltsräumen, zum typischen architektonischen Inventar der Pflege des gehobenen Müßiggangs im luxuriösen Villenbau; von der römischen Villeggiatur übernahm der Bauherr der *Casa*

63 Zur *Casa del Criptoportico* und zum *Iliasfries*: Spinazzola 1953, S. 435–593; Bragantini / De Vos / Parise Badoni 1990, S. 193–329 (I. Bragantini) (zum Haus); Aurigemma 1953, S. 865–1008 (zum Iliasfries in der Cryptoporticus).

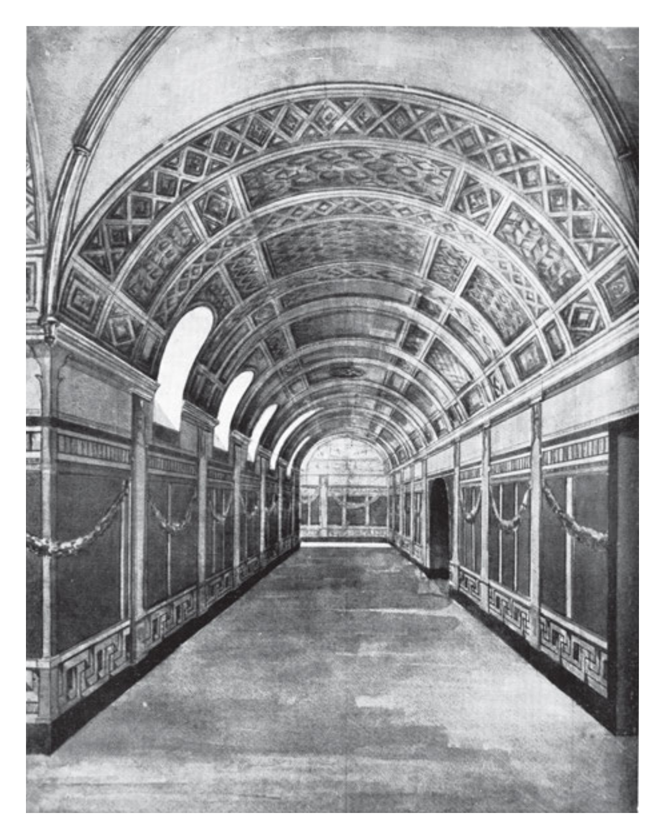


Abb. 22. Pompeji, Casa del Criptoportico (I 6. 2. 4), Nordflügel der *ambulatio*, später Zweiter Pompejanischer Stil (ca. 40/30 v. Chr.).

del Criptoportico die Bauform ebenso wie die Lebenshaltung, für die sie stand. Er stattete den unterirdischen Bereich seines Hauses – der sich unterhalb des Gartens befand, der dem Wohnhaus vorgelagert war – mit einem Gesellschafts- oder Speisesaal, einem *oecus*, sowie mit einem mehrräumigen Badetrakt aus, die beide vom Wandelgang, der *ambulatio* (Abb. 22), her zugänglich waren. Ihr Licht erhielt die Cryptoporticus allein durch schräg vom Garten herabgeführte Fensterschächte; man wird sich vorstellen dürfen, dass der Gartenbewuchs den Lichteinfall zusätzlich verringerte und ein gedämpftes Licht in die kühle *ambulatio* warf.

Seine Gäste konnte der Hausherr nun zu privaten Gesprächen in der *ambulatio* empfangen, sie zum gemeinsamen Bad einladen und anschließend im *oecus* festlich bewirten. Der Vielfalt seiner sozialen Beziehungen und dem unterschiedlichen Rang seiner Gäste entsprach das flexible Nutzungskonzept einer solchen Anlage, das eine variable Abfolge der aufgesuchten Räumlichkeiten und unterschiedliche Optionen für die darin veranstalteten Anlässe zuließ. Diesem Prinzip folgt auch die Differenzierung der Raumdekoration im Cryptoporticus-Bereich. Die aufwendigste Ausstattung weisen einige der relativ kleinen Räume des Badetrakts auf; ihre Wände sind mit komplizierten, kulissen-

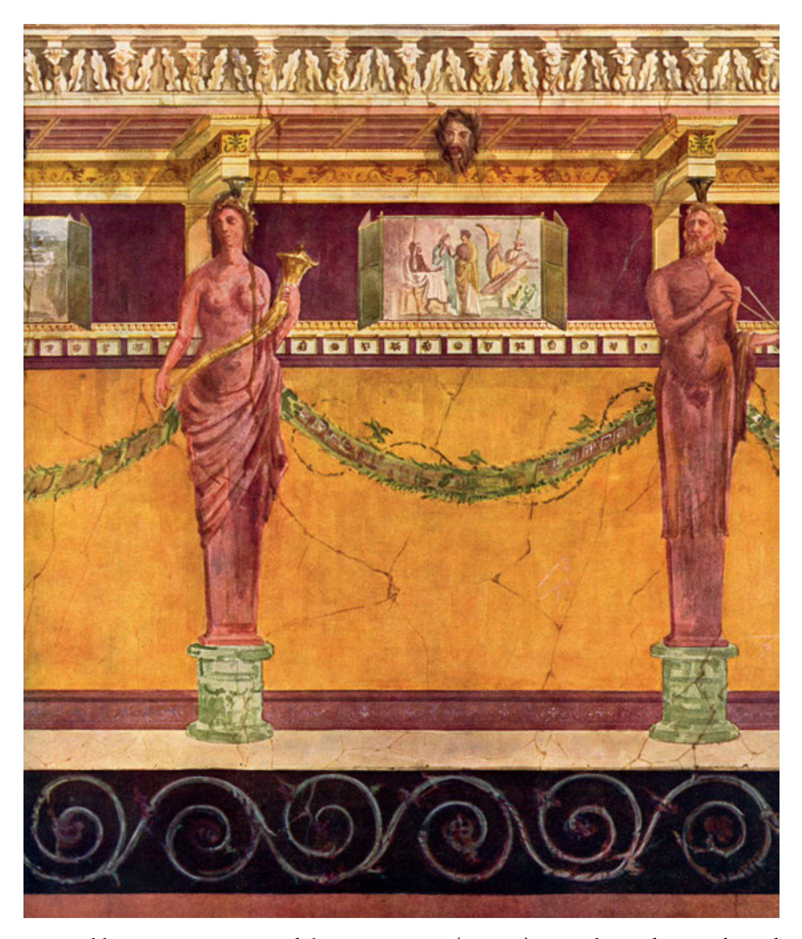


Abb. 23. Pompeji, Casa del Criptoportico (I 6. 2. 4), Ausschnitt der Nordwand des *oecus*: Tafelbild mit aufgeklappten Türchen über der Scherwand.

artig in die Tiefe gestaffelten Architekturprospekten bemalt, dem weitaus anspruchsvollsten Dekorationstyp der zeitgenössischen Wandmalerei. Für den angrenzenden *oecus* wurde ein etwas einfacheres, für Bankettträume jedoch typisches Dekorationssystem gewählt (Abb. 23): Eine illusionistische, den Raum in einen Festsaal verwandelnde Pfeilerkolonnade, hinter der eine mit Girlanden geschmückte Scherwand verläuft; über ihr geht der Blick scheinbar ins Freie, wird jedoch verstellt durch kleine Tafelbilder mit aufgeklappten Türchen, die auf der Oberkante der Scherwand platziert sind.

Nur geringfügig schlichter ist die Dekoration der Cryptoporticus selbst (Abb. 24). Auf den ersten Blick gleicht sie mit ihrer Stützengalerie von Satyr- und Mänadenhermen derjenigen des *oecus*. Die gemalte Architektur ist in ihrer Plastizität jedoch merklich reduziert. Vor allem aber ist die Wand hinter den Hermen als geschlossene Fläche,

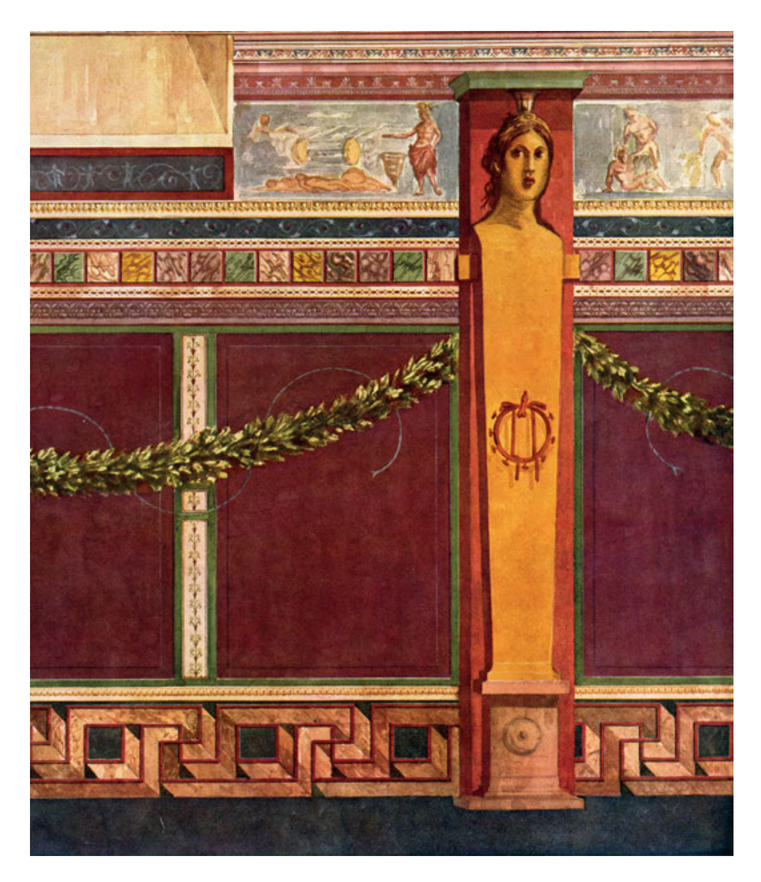


Abb. 24. Pompeji, Casa del Criptoportico (I 6. 2. 4), Ausschnitt der Südwand des Nordflügels der *ambulatio.*

nicht als Scherwand aufgefasst, über der sich ein Durchblick ins Freie öffnen könnte. Vielmehr verläuft an dieser Stelle der erwähnte figürliche Fries. Es handelt sich um die ausführlichste und vollständigste Umsetzung eines benennbaren literarischen Texts in das Medium des Bildes, welche aus der Antike erhalten ist. Thema des Frieses ist die Erzählung der Kämpfe um Troja und seiner Zerstörung; die mythische Handlung folgt dabei nicht einer beliebigen Version, sondern exakt bestimmbaren literarischen Vorlagen. Auf einer Gesamtlänge von insgesamt 57 bis 58 Metern waren rund 80 bis 90 Einzelszenen dargestellt; schätzungsweise neun Zehntel davon nahmen Episoden aus der Homerischen *Ilias* ein, weitere Szenen waren der *Aithiopis* des Arktinos, einer Art Fortsetzung der *Ilias* entnommen, und schließlich müssen sich Darstellungen der Einnahme und Zerstörung Trojas angeschlossen haben, die ja in der *Ilias* selbst nicht behandelt werden und deren Textvorlage uns entgeht.



Abb. 25. Pompeji, Casa del Criptoportico (I 6. 2. 4), Ausschnitt der Westwand des Westflügels der *ambulatio*: Die Pest im achäischen Lager.

Der Fries hat einen klar definierten Anfang (Abb. 25), von dem aus sich die Handlung sukzessiv fortentwickelt: Vom Westflügel aus verläuft er zunächst an den Außenwänden der Cryptoporticus entlang über den Nord- bis in den Ostflügel, wendet dort, um nun entlang der Innenwände über den Nord- erneut in den Westflügel zurückzukehren, an dessen südlicher Schmalseite er endet. Der Blick war nicht auf das Einzelbild und dessen Auslegung fokussiert, sondern auf sukzessive Erfassung des Gesamtzusammenhangs unter bloß summarischer Wahrnehmung der einzelnen Episoden durch Abschreiten der Wandelgänge. Diese ‚zerstreute' Wahrnehmungsform entsprach dem peripatetischen Bewegungsrhythmus der in der *ambulatio* gepflegten sozialen Rituale: den Zeremonien des Empfangens und Geleitens von Gästen oder dem Auf- und Abwandeln im vertraulichen Gespräch mit Geschäftsfreunden und Magistraten. Die sequentielle Anordnung der Bilder unterstützte diese Bewegungsdynamik, steuerte womöglich gar durch die Erzählfolge des Zyklus ihre Richtung. Es handelt sich um eine Wahrnehmungsform, die nicht auf sorgfältige Exegese jedes einzelnen Bildes ausgelegt ist, sondern auf eine eher beiläufige Wahrnehmung, die durch gelegentliches Hinschauen bestätigt, was ohnehin

vom epischen Stoff, dem Kampf um Troja, in Erinnerung ist. Ich nenne diese gelassene, schweifende, zerstreute, unaufmerksame, säumige, ja träge Bildwahrnehmung den ‚peripatetischen Blick'. Es ist ein schweifender Blick, der sich durch beiläufiges Hinsehen von dem ohne größere hermeneutische Anstrengung lesbaren Verlauf der Bilderzählung forttreiben lässt – ein Blick, der nicht die Kenntnis des Bildfrieses oder der hier dargestellten Epen erweitert, sondern die Fortbewegung des Betrachters fördert, den Betrachter gleichsam in Marsch setzt. Selbstverständlich setzt dies ein kulturelles Wissen voraus, aber diese Kenntnis steht nicht im Dienst der Bildexegese, sondern der Kinetik des Betrachters.

Ganz anders dagegen die Wanddekoration des *oecus* (Abb. 23): Die zwischen den Hermenpfeilern platzierten *pinakes* lenken die Aufmerksamkeit auf das Einzelbild – sie *sistieren* die Bewegung der Betrachter und kommen den hier gepflegten *statischen* Verhaltensweisen beim Bankett entgegen. Auf die Raumerfahrung, die der peripatetische Wahrnehmungs- und Bewegungsmodus stimulierte, war hingegen der repräsentative Charakter der Wanddekoration der Cryptoporticus berechnet. Die architektonische Illusion eines durch die Kolonnadenstellung zu palastartigen Dimensionen monumentalisierten Raumes sollte beeindrucken, Reputation und *auctoritas* des Hausherrn visuell greifbar machen: Im Abschreiten der *ambulatio* erging man sich gleichsam in einem griechischen Heiligtum oder Palast, mindestens aber in einer römischen Villa, die solchem nacheiferte.

In beiden Fällen werden Raumerfahrung und Bewegungsroutinen, die Rituale der sozialen Repräsentation begleiten, motiviert und gesteuert durch das für beide Raumsituationen, Cryptoporticus und *oecus*, je unterschiedliche Arrangement der Wanddekoration, und vor allem durch die je ganz dezidiert unterschiedliche narrative Struktur der jeweils auffälligsten Bildelemente, d. h. Iliasfries und *pinakes,* die je unterschiedliche Betrachtungsmodi erfordern, mit je unterschiedlicher Intensität der visuellen Aufmerksamkeit: einen eher statischen, kontemplativen Lektüremodus, der Muße lässt zur Enträtselung der nicht leicht deutbaren, wohl durchaus ambivalent lesbaren Pinakes und wohl auch Tischgespräche motivierte; und kontrastierend dazu den peripatetischen Modus der Bildwahrnehmung beim Iliasfries, der sich mit gelegentlichen Kontrollblicken zur Versicherung, dass der Fries auch weiterhin die Geschichte des Untergangs von Troja erzählt, begnügt, gewiss auch gelegentlich dazu einlädt, einzuhalten, einer Einzelszene mehr Aufmerksamkeit zu widmen, etwa um die künstlerische Lösung zu beurteilen, oder die Inschriften zu entziffern, um eigene Identifizierungsvorschläge einer Szene zu bestätigen, aber insgesamt doch primär den Betrachter motiviert, weiterzugehen, um die Fortsetzung und vor allem den Schluss des Bilderfolge, die Flucht des Aeneas aus Troja, in Augenschein zu nehmen.

6. Zusammenfassung

Kann das Projekt der Rekonstruktion einer antiken Ästhetik sinnlicher Erfahrung, wie es hier exemplarisch an den beiden wegweisenden Entwürfen von James Porter und Jonas Grethlein vorgestellt wurde, aber etwa auch in einer von Mark Bradley und Shane Butler herausgegebenen Reihe zu den Sinnen in der Antike verfolgt wird,[64] zum Ausgangspunkt eines Gegenmodells zu neuzeitlichen ästhetischen Theorien werden? Taugt es dazu, eine neue Ästhetik zu begründen, die wegführt von einer klassischen Theorie des Schönen, alternative Formen ästhetischer Erfahrung in den Vordergrund stellt und letztlich eine Theorie sinnlicher Erfahrung begründet?

Die vor allem von Grethlein angeprangerte, angebliche Dominanz von hermeneutischen und semiotischen Interpretationsansätzen in der gegenwärtigen Diskussion antiker Kunst, die abgelöst werden soll durch eine Ästhetik der sensorischen Aufmerksamkeit für das Materielle, Stoffliche, mündet jedoch bei ihm nur in bild- und kunsttheoretische Vagheit, kommt vor allem aber, wie Grethleins exemplarische Analyse antiker Kunstwerke zeigt, gerade nicht ohne den bildhermeneutischen Ansatz aus, den er ja doch gerade exorzieren will. Stattdessen wird hier ein bild- oder kunstpraxeologisches Modell privilegiert, das auf Sophia Prinz' Analysen, letztlich aber auf Bourdieu und Foucault beruht. Dieses Modell arbeitet primär mit dem Phänomen der Inkorporierung von Diskursen, ergänzt also die semiotische oder hermeneutische ‚Lektüre' von Bildnarrativen zum einen um eine nicht-kognitive, durch die körperliche Performance, das Handeln und die körperliche Interaktion mit Objekten geleistete visuelle, sensorische und ästhetische Erfahrungsdimension, und zum anderen mit dem Begriff des Dispositivs (oder der Parapiktorialität, wie ich dies bezeichnen möchte), das den räumlichen, sozialen, und kulturellen kontextuellen Rahmen (oder Horizont) bildet, innerhalb dessen praxeologische ästhetische Erfahrungen ermöglicht werden und sich ereignen. Der Vorteil des praxeologischen Zugriffs liegt vor allem in diesem Konzept des parapiktorialen Dispositivs: Es definiert und kontrolliert die kulturellen Codes, die die sozialen Praktiken ebenso wie die unbewussten Praktiken der Inkorporierung steuern, und stellt damit ein Szenario zur Verfügung, das praxeologische ästhetische Erfahrungen in ihrem historisch, sozial, kulturell, und räumlich spezifischen Kontext situiert – und sie dieses Kontexts nicht beraubt, wie dies Grethleins „seeing-in" als eine grundsätzliche und ahistorische kognitive Voraussetzung visueller Perzeption tut.

Ein weiterer Vorteil des hier entwickelten Modells einer praxeologischen Ästhetik besteht darin, dass dieses Modell anhand der Interpretation antiker Artefakte innerhalb des kulturellen Kontexts ihrer Verwendung und ihres ästhetischen Konsums selbst entwickelt wurde, unter Berücksichtigung ihrer materiellen Gestalt und ihres auf die

64 Siehe Squire 2016, sowie die Bände von Bradley 2014; Butler / Purves 2014; Purves 2017; Rudolph 2017; Butler / Nooter 2018.

spezifischen Konventionen ihrer Handhabung zielenden Designs (einschließlich ihrer bildlichen Dekoration), und gerade nicht in der Applikation einer vorab vorausgesetzten ästhetischen Theorie, die der ‚Lektüre' dieser Artefakte vorausliegt und deren ästhetische Wahrnehmung steuert. Die hier diskutierten Beispiele können als geradezu paradigmatische Fälle der vom SFB *Andere Ästhetik* angestrebten ‚Flexibilisierung' des Begriffs Ästhetik gelten, einer Neukalibrierung des Verständnisses von ästhetischer Erfahrung, welche die Objekte selbst ebenso wie die ritualisierten Alltagspraktiken und -situationen ihres Gebrauchs zu Elementen und Schauplätzen der Entfaltung ästhetischer Wahrnehmungen macht. Es ist gerade die Fremdheit vormoderner ästhetischer Erfahrungen, ihre Einbindung in performative Praktiken der Interaktion mit Objekten in spezifischen, kulturell und sozial präzise definierten Räumen oder eben Dispositiven, die Chancen neuer, alternativer Ästhetiken eröffnet, wie sie der SFB *Andere Ästhetik* avisiert.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

Assmann 1985 = Assmann, Jan: Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im alten Ägypten, in: Visible Religion 7 (1985), S. 1–20.

Aurigemma 1953 = Aurigemma, Salvatore: Tre nuovi cicli di figurazioni ispirate all'Iliade in case della Via dell'Abbondanza in Pompei, in: Vittorio Spinazzola (Hg.): Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell' Abbondanza, Rom 1953 (Opera postuma a cura di Salvatore Aurigemma), Bd. 2, S. 865–1008.

Baumgarten: Ästhetik = Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik, übers. und hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007 (Philosophische Bibliothek 572).

Bielfeldt 2014a = Bielfeldt, Ruth: Lichtblicke – Sehstrahlen. Zur Präsenz römischer Figuren- und Bildlampen, in: Ruth Bielfeldt (Hg.): Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung, Heidelberg 2014 (Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Akademie-Konferenzen 16), S. 195–238.

Bielfeldt 2014b = Bielfeldt, Ruth: The Lure and Lore of Light. Roman Lamps in the Harvard Art Museums, in: Susanne Ebbinghaus (Hg.): Ancient Bronzes through a Modern Lens. Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near Eastern Bronzes. In Honor of David Gordon Mitten, Cambridge, MA 2014, S. 171–191.

Bourdieu 1993 = Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft (urspr.: Le sens pratique, Paris 1980), Frankfurt a.M. 1993 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1066).

Bragantini / De Vos / Parise Badoni 1990 = Bragantini, Irene / De Vos, Mariette / Parise Badoni, Franca (Hgg.): Regio I. Parte prima (Pompei. Pitture e mosaici 1), Rom 1990, S. 193–329.

Bradley 2014 = Bradley, Mark (Hg.): Smell and the Ancient Senses, Abingdon / New York 2014 (The Senses in Antiquity).

Bräunlein 2004 = Bräunlein, Peter J.: Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft, in: Brigitte Luchesi / Kocku von Stuckrad (Hgg.): Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag, Berlin / New York 2004 (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 52), S. 195–231.

Bredekamp 2010 = Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts, Berlin 2010.

Bredekamp 2015 = Bredekamp, Horst: Der Bildakt, Berlin 2015.

Brinkmann / Koch-Brinkmann 2020 = Brinkmann, Vinzenz / Koch-Brinkmann, Ulrike (Hgg.): Bunte Götter. Die Farben der Antike. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main. Golden Edition, München / London / New York 2020.

Butler / Nooter 2018 = Butler, Shane / Nooter, Sarah (Hgg.): Sound and the Ancient Senses, Abingdon und New York 2018 (The Senses in Antiquity).

Butler / Purves 2014 = Butler, Shane / Purves, Alex (Hgg.): Synaesthesia and the Ancient Senses, Abingdon / New York 2014 (The Senses in Antiquity).

Catoni 2010 = Catoni, Maria Luisa: Bere vino puro. Immagini del simposio, Mailand 2010.

Cohn 2005 = Cohn, Dorrit: Métalepse et mise en abyme, in: John Pier / Jean-Marie Schaeffer (Hgg.): Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, Paris 2005 (Recherches d'histoire et de sciences sociales 108), S. 121–130.

Cohn 2012 = Cohn, Dorrit: Metalepsis and Mise en Abyme, in: Narrative 20 (2012), S. 105–114.

Courtray 2013 = Courtray, Régis (Hg.): Regard et représentation dans l'antiquité Toulouse 2013 (Pallas. Revue d'études antiques 92).

Dickmann 1999 = Dickmann, Jens-Arne: Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, 2 Bde., München 1999 (Studien zur antiken Stadt 4.1 und 4.2).

Eisen / Möllendorff 2013 = Eisen, Ute E. / Möllendorff, Peter von (Hgg.): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums, Berlin / Boston 2013 (Narratologia 39).

Elsner 2007 = Elsner, Jaś: Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text, Princeton / Oxford 2007.

Filser 2017 = Filser, Wolfgang: Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik, Berlin / München / Boston 2017 (Image & Context 16).

Fludernik 2003 = Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode, in: Style 37 (2003), S. 382–400.

Foucault 1973 = Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M. 1973 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 356) (erstmals in Frz.: L'archéologie du savoir, Paris 1969).

Frontisi-Ducroux 1995 = Frontisi-Ducroux, Françoise: Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne, Paris 1995.

Gebauer / Wulf 1992 = Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.

Gebauer / Wulf 1998 = Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt, Reinbek bei Hamburg 1998.

Gell 1998 = Gell, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford 1998.

Genette 1972 = Genette, Gérard: Figures, Bd. 3, Paris 1972.

Genette 1983 = Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, Paris 1983.

Genette 2001 = Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510) (erstmals frz. unter Genette, Gérard: Seuils, Paris 1987).

Genette 2004 = Genette, Gérard: Métalepse. De la figure à la fiction, Paris 2004 (in dt. Übers.: Genette, Gérard: Metalepse, Hannover 2018).

Genette 2005 = Genette, Gérard: De la figure à la fiction, in: John Pier / Jean-Marie Schaeffer (Hgg.): Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, Paris 2005, S. 21–35.

Genette 2010 = Genette, Gérard: L'œuvre de l'art, Paris 2010.
Giuman 2013 = Giuman, Marco: Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico, Rom 2013 (Archaeologica 173).
Giusti 2009 = Giusti, Annamaria (Hg.): Art and Illusion. Masterpieces of Trompe l'œil from Antiquity to the Present Day, Florenz 2009.
Grand-Clément 2017 = Grand-Clément, Adeline: Toucher les dieux: rituels, expérience sensible et modes de contact avec le divin dans le monde grec, in: GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne 20 (2017), S. 199–220.
Grethlein 2015a = Grethlein, Jonas: Aesthetic Experiences, Ancient and Modern, in: New Literary History 46 (2015), S. 309–333.
Grethlein 2015b = Grethlein, Jonas: Vision and reflexivity in the Odyssey and early vase-painting, in: Word & Image 31 (2015), S. 197–212.
Grethlein 2016 = Grethlein, Jonas: Sight and reflexivity. Theorizing vision in Greek vase-painting, in: Michael Squire (Hg.): Sight and the Ancient Senses, London / New York 2016, S. 85–106.
Grethlein 2017 = Grethlein, Jonas: Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures, Cambridge 2017.
Grethlein 2018 = Grethlein, Jonas: Ornamental and formulaic patterns. The semantic significance of form in early Greek vase-painting and Homeric epic, in: Nikolaus Dietrich / Michael Squire (Hgg.): Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity, Berlin / Boston 2018, S. 73–96.
Grethlein 2020 = Grethlein, Jonas: Plato in Therapy: A Cognitivist Reassessment of the *Republic*'s Idea of Mimesis, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 78 (2020), S. 157–189.
Gumbrecht 2004 = Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, aus dem Engl. übers. von Joachim Schulte (urspr. engl.: Production of Presence. What Meaning Cannot Convey, Stanford 2004), Frankfurt a.M. 2004 (edition suhrkamp 2364).
Gumbrecht 2010 = Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, aus dem Engl. übers. von Frank Born (edition suhrkamp 2627), (urspr. engl.: Our Broad Present. Time and Contemporary Culture, New York 2014), Berlin 2010.
Gumbrecht 2012 = Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz, hg. von Jürgen Klein, Berlin 2012 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1942).
Hahn 2015a = Hahn, Hans Peter (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin 2015.
Hahn 2015b = Hahn, Hans Peter: Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiografie', in: Dietrich Boschung / Tobias L. Kienlin / Patric-Alexander Kreuz (Hgg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Paderborn 2015, S. 11–33.
Hanebeck 2017 = Hanebeck, Julian: Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression, Berlin / Boston 2017 (Narratologia 56).
Hedreen 2007 = Hedreen, Guy: Involved Spectatorship in Archaic Greek Art, in: Art History 30 (2007), S. 217–246.
Junker 2020 = Junker, Klaus, Rezension: Jonas Grethlein, Aesthetic Experiences and Classical Antiquity. The Significance of Form in Narratives and Pictures, in: Gnomon 92.5 (2020), S. 385–389.
Kähler 1948 = Kähler, Heinz: Der grosse Fries von Pergamon. Untersuchungen zur Kunstgeschichte und Geschichte Pergamons, Berlin 1948.
Keisch 1992 = Keisch, Claude: Um Anselm Feuerbachs *Gastmahl*, Berlin 1992.
Krais / Gebauer 2002 = Krais, Beate / Gebauer, Gunter: Habitus, Bielefeld 2002.
Kristeller 1951 = Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics 1, in: Journal of the History of Ideas 12 (1951), S. 496–527.

Kunze 2002 = Kunze, Christian: Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, München 2002.
Lissarrague 1987 = Lissarrague, François: Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec, Paris 1987.
Lorenz 2007 = Lorenz, Katharina: The anatomy of metalepsis: visuality turns around on late fifth-century pots, in: Robin Osborne (Hg.): Debating the Athenian Cultural Revolution. Art, Literature, Philosophy, and Politics 430–380 BC, Cambridge 2007, S. 116–143.
Lorenz 2008 = Lorenz, Katharina: Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern, Berlin / New York 2008.
Lorenz 2013 = Lorenz, Katharina: Der Große Fries des Pergamon-Altars. Die narratologische Kategorie Metalepse und die Analyse von Erzählung in der Flächenkunst, in: Ute E. Eisen / Peter von Möllendorff (Hgg.): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums, Berlin / Boston 2013, S. 119–147.
Martens 1992 = Martens, Didier: Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique. Une esthétique de la transgression, Brüssel 1992.
Moon 1979 = Moon, Warren G.: Greek Vase-Painting in Midwestern Collections, Chicago 1979.
Moser von Filseck 1996 = Moser von Filseck, Karin: Blickende Bilder. Versuch zu einer hermeneutischen Archäologie, Bodelshausen 1996.
Murray 1990 = Murray, Oswyn (Hg.): Sympotica. A Symposium on the Symposion, Oxford 1990.
Muthmann 1951 = Muthmann, Fritz: Alkibiades und Agathon. Über die antiken Grundlagen von Anselm Feuerbachs „Gastmahl des Plato", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 14 (1951), S. 97–112.
Neer 2019 = Neer, Richard (Hg.): Conditions of Visibility, Oxford 2019.
Osborne / Tanner 2007 = Osborne, Robin / Tanner, Jeremy (Hgg.): Art's Agency and Art History, Malden, MA / Oxford / Carlton (Victoria) 2007.
Pier / Schaeffer 2005 = Pier, John / Schaeffer, Jean-Marie (Hgg.): Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, Paris 2005.
Platt 2011 = Platt, Verity: Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion, Cambridge / New York 2011.
Porter 2010 = Porter, James I.: The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience, Cambridge 2010.
Prinz 2014 = Prinz, Sophia: Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung, Bielefeld 2014.
Purves 2017 = Purves, Alex (Hg.): Touch and the Ancient Senses, Abingdon / New York 2017 (The Senses in Antiquity).
Reckwitz 2003 = Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32 (2003), S. 282–301.
Reckwitz 2012 = Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012.
Rivière Adonon 2008 = Rivière Adonon, Aurélie: L'iconographie des ‚Grands Yeux' dans la céramique attique, Montpellier 2008 (bisher unveröffentlicht).
Rivière Adonon 2011 = Rivière Adonon, Aurélie: Les „grands yeux": une mise en scène visuelle, in: Mètis 9 (2011), S. 245–277.
Rudolph 2017 = Rudolph, Kelli C. (Hg.): Taste and the Ancient Senses, Abingdon / New York 2017 (The Senses in Antiquity).
Scagliarini Corláita 1997 = Scagliarini Corláita, Daniela: Propter spatia longitudinis: cicli e serie figurative nelle ambulationes del secondo e del quarto ‚stile pompeiano', in: Daniela Scagliarini Corláita (Hg.): I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. – IV sec. d.C.), Bologna 1997 (Studi e scavi 5), S. 119–123.

Scheer 2000 = Scheer, Tanja S.: Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik, München 2000 (Zetemata 105).
Schnapp 1987 = Schnapp, Alain: La cité sans images?, in: Bulletin de liaison de la Société des Amis de la Bibliothèque Salomon-Reinach 5 (1987), S. 5–10.
Schnapp 1988 = Schnapp, Alain: Why Did the Greeks Need Images?, in: Jette Christiansen / Torben Melander (Hgg.): Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Copenhagen, August 31 – September 4, 1987, Kopenhagen 1988, S. 568–574.
Seja 2009 = Seja, Silvia: Handlungstheorien des Bildes, Köln 2009.
Spinazzola 1953 = Spinazzola, Vittorio: Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell' Abbondanza (anni 1910–1923), Rom 1953.
Squire 2016 = Squire, Michael (Hg.): Sight and the Ancient Senses, London / New York 2016.
Stähli 2001 = Stähli, Adrian: Vom Auge des Betrachters entkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen Plastik: Die „Schlafende Ariadne" im Vatikan, in: Sabrina Buzzi / Daniel Käch / Erich Kistler / Elena Mango / Marek Palaczyk / Olympia Stefani (Hgg.): Zona Archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag, Bonn 2001 (Antiquitas, Reihe 3: Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen Archäologie und zur Geschichte des Altertums 42), S. 381–397.
Stähli 2002 = Stähli, Adrian: Bild und Bildakte in der griechischen Antike, in: Hans Belting / Dietmar Kamper / Martin Schulz (Hgg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 67–84.
Stähli 2009 = Stähli, Adrian: Krüppel von Natur aus. Der Körper als Instrument sozialer Rollendefinition im Medium des Bildes, in: Christian Mann / Matthias Haake / Ralf von den Hoff (Hgg.): Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System, Wiesbaden 2009, S. 17–34.
Stähli 2010 = Stähli, Adrian: Mimesis als Aufführung und Darstellung, in: Gertrud Koch / Martin Vöhler / Christiane Voss (Hgg.): Die Mimesis und ihre Künste, Paderborn / München 2010, S. 43–67.
Stähli 2014 = Stähli, Adrian: Sprechende Gegenstände, in: Ruth Bielfeldt (Hg.): Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung, Heidelberg 2014 (Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Akademie-Konferenzen 16), S. 113–141.
Stähli 2021 = Stähli, Adrian: Verhüllte Gesichter – oder: wie lässt sich darstellen, was man nicht sehen soll?, in: Henriette Hofmann / Barbara Schellewald / Sophie Schweinfurth / Gerald Wildgruber (Hgg.): Enthüllen und Verbergen in der Vormoderne / Revealing and Concealing in the Premodern Period, Paderborn 2021 (Eikones), S. 127–148.
Stähli 2022a = Stähli, Adrian: Parapictoriality, in: Judith M. Barringer / François Lissarrague (Hgg.): Images at the Crossroads. Media and Meaning in Greek Art, Media, Methods, Edinburgh 2022 (Edinburgh Leventis Studies 10), S. 107–124.
Stähli 2022b = Stähli, Adrian: Rezension: Christiane Nowak / Lorenz Winkler-Horaček (Hgg.): Auf der Suche nach der Wirklichkeit: Realismen in der griechischen Plastik. Begleitbuch zu einer Ausstellung der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin, Rahden 2018, in: Gnomon 94 (2022), S. 550–558.
Steinhart 1995 = Steinhart, Matthias: Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst, Mainz 1995.
Stoichita 1999 = Stoichita, Victor I.: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, 2., überarb. Aufl., Genève 1999 (1. Aufl. Paris 1993, dt. Übersetzung: Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei, aus dem Franz. übers. von Heinz Jatho, München 1998).
Universität Lausanne 1984 = Universität Lausanne (Hg.): La cité des images. Religion et société en Grèce antique, Lausanne 1984.
Vierneisel / Kaeser 1990 = Vierneisel, Klaus / Kaeser, Berthold Helmut (Hgg.): Kunst der Schale, Kultur des Trinkens. Mit Texten von Berthold Fellmann [aus Anlaß einer Ausstellung der attischen Klein-

meisterschalen des 6. Jahrhunderts v.Chr. in den Staatlichen Antikensammlungen am Königsplatz in München], München 1990.
Węcowski 2014 = Węcowski, Marek: The Rise of the Greek Aristocratic Banquet, Oxford 2014.
Wolf 2002 = Wolf, Claudia Marie: Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption, Hamburg 2002.
Wollheim 1982 = Wollheim, Richard: Objekte der Kunst, Frankfurt a.M. 1982 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 384), (urspr. engl: Art and its Objekts, übers. von Max Looser, 1980).
Wulf 2005 = Wulf, Christoph: Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual, Bielefeld 2005.
Zanker 2010 = Zanker, Paul: La veste di Arianna, in: Carlo Gasparri / Giovanna Greco / Raffaella Pierobon Benoit (Hgg.): Dall’immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola, Perugia 2010, S. 111–118.

Mireille Schnyder

Die Kunst des Wahns und die Ästhetik der Wirklichkeit

Abstract

This article focusses on the object, material and metaphor of glass and glassmaking in the second part of the *Roman de la Rose* by Jean de Meun. It argues that in the later Middle Ages the emerging material of glass becomes a means to reflect on epistemic, aesthetic and imaginative processes and their impact on artistic practices. Material knowledge, craftmanship and artistic skills intertwine with discursive knowledge (sciences, rhetoric, philosophy, theology, literature) and reflect a fundamental turn in understanding and shaping the social and epistemic relevance of art (*ars*). In its specific ability to entangle production with reception, material with form, craftsmanship with imagination, knowledge with science and subject with society, glass becomes a central tool of human reflection. What had been a primarily symbolic and artistic material in the earlier medieval period, becomes an essential *materia*, an instrument of scientific technologies and a fascinating artefact in a time of radical change in philosophical, theological and scientist thinking as well as in social settings

Keywords

Materiality, Technology, Optics, Recognition Theory, Perception Theory, Imagination, Perspective, Reality, Glass, Craftsmanship, *artes*

These der folgenden Überlegungen ist, dass sich im 13. Jahrhundert in enger Verschränkung von optischem Wissen, wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Diskussionen sowie technisch-handwerklichen Entwicklungen eine neue, von transzendentalen Bezügen weitgehend abgelöste Ästhetik herausbildete.[1] Dabei zeigt sich, wie sich in diesem Zusammenspiel nicht nur Wahrnehmungsmodi in Theorie und Praxis veränderten, neue Artefakte die Reflexion auf das wahrnehmende Subjekt und dessen Verhältnis zur Gesellschaft modellierten, sondern auch wissenschaftliche, philosophische und theologische Diskurse sich in den so ermöglichten Artefakten spiegelten, wodurch deren Funktion neu verhandelt wurde. Exemplarisch wird so die Relevanz der Verschränkung von ‚heterologischen' und ‚autologischen' Dimensionen im Sinne der hier angedachten Theoretisierungen einer ‚Anderen Ästhetik' deutlich. Im Zentrum meiner Unter-

1 Zu Rahmenbedingungen einer vormodernen Ästhetik vgl. den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-012

suchung steht der *Rosenroman*, der Text von Guillaume de Lorris (ca. 1240), vor allem aber die Fortsetzung von Jean de Meun (Ende 13. Jh.). Allegorisch herausfordernd und voller Anspielungen auf Wissensdiskurse der Zeit sowie geprägt von einer tropischen Sprache exzessiver Beschreibungen, ist dieser Text selber ein Beispiel dieses neuen Kunstverständnisses. Von besonderem Interesse ist aber die Art und Weise, wie Jean de Meun die Herstellung, Verarbeitung und Verwendung von Glas aufgreift, um darüber Themen der Kunst (*ars*) als Praxis, Theorie und Technik zu verhandeln.[2] Der Text von Jean de Meun steht aber auch auf der Schwelle einer neuen Konzeption menschlicher Erkenntnis- und Imaginationsfähigkeit. Im Gegensatz zur Vorstellung, dass eine intellektuell konkretisierende Wahrnehmung der sinnlich nur vage fassbaren natürlichen Dinge ohne göttliche Einwirkung nicht möglich sei, wurden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Stimmen laut, die dies als eine dem Intellekt immanente Fähigkeit sahen.[3] Das verstehende Wahrnehmen der Welt, damit aber auch die Möglichkeit ihrer Erfassung und Repräsentation, wird da zur Aufgabe menschlicher Sinneswahrnehmung und Verstandesarbeit als Teil der Kreatürlichkeit.

Meine Beobachtungen einer Verschränkung von Materialität, Technik und Konzeptionalisierung von Wahrnehmungsvorgängen als Begründung einer spezifischen Ästhetik nehmen das zentrale Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur des SFB auf. Gleichzeitig schließe ich an eigene Forschungen an, einerseits zum Staunen als einem epistemischen Konzept und einer aisthetischen Haltung, anderseits zum Verständnis von ‚Wahn' vor 1800.[4]

1. Vorbemerkung: *wân* und *wirkelîcheit*

Das mittelhochdeutsche *wân* (‚Hoffnung', ‚Meinung', ‚Vorstellung', ‚Vermutung') bezeichnet ein Geschehen, das sich im Modus des Wünschens realisiert und so einerseits an ein Subjekt gebunden ist (Ich), anderseits zwischen ungesicherter Gegenwart und unsicherer Zukunft, zwischen Zweifel und Hoffnung inszeniert ist.[5] Abhängig von der

2 Jean de Meun nimmt damit auch Bezug auf ein in der der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sich stark entwickelndes Handwerk.

3 Z.B. bei Duns Scotus. Vgl. dazu Owens 1982, S. 454 f.

4 Die Forschungen zum Staunen sind in zwei von mir geleiteten interphilologischen und interdisziplinären Sinergia-Projekten des SNF gebündelt: „Ästhetik und Poetik des Staunens" (2014–2017) und „The Power of Wonder. The Instrumentalization of Admiration, Astonishment and Surprise in Discourses of Knowledge, Power and Art" (2018–2022). Vgl. dazu mit Blick auf die Vormoderne u.a.: Gess / Schnyder 2017; Schnyder / Gess 2019; Schnyder 2013; Schnyder 2020. Zu den neueren Forschungen zum Wahn vor 1800 vgl. Nowakowski / Schnyder 2021, darin auch Schnyder 2021.

5 Zum *wân* vgl. Götz 1957, S. 164–172. Die Vieldeutigkeit des Begriffs betont u.a. Köbele 2009, S. 298. Dagegen findet sich vor allem in der älteren Forschung gern die Reduzierung auf eine negativ kon-

sinnlichen Wahrnehmung des Subjekts und den zeitlichen und räumlichen Bedingungen unterworfen, ist der *wân* defizitärer Wissenssplitter, Aspekt, Teil eines nie ganz zu fassenden Ganzen. Damit ist er als Wissen in Differenz gesetzt zu einer Tatsächlichkeit und einer Wahrheit.[6]

Die folgenden Überlegungen sind der Versuch, mit dem Begriff des *wân*, dem Instrument des Spiegels und dem Phänomen des Traums, als Modus, Medium und Zustand, ein spezifisch vormodernes Verständnis von Weltwahrnehmung und Weltdarstellung zu fassen, an das sich eng Funktion und Konzeption künstlerischer und artifizieller Darstellung anschließen. Damit aber geht es um eine Ästhetik – im Sinne einer Wahrnehmungs- und Darstellungspraxis – die, von einem christlichen Schöpfungsverständnis ausgehend, gerade nicht eine immanente Transzendenz fokussiert,[7] sondern das Wirken im Diesseitigen, das Leben in Zeit und Raum sowie dessen artifizielle, d.h. gedanklich konzipierte und kunsttechnisch realisierte Erfassung und Reflexion. Ausgestellt wird dabei nicht nur die Veränderlichkeit, Zweifelhaftigkeit und Vergänglichkeit der Wahrnehmung und damit des Wahrgenommenen, sondern auch deren Vielfältigkeit, Farbigkeit, Beweglichkeit und Wechselhaftigkeit.

In dieser Weltwahrnehmung ist keine Wahrheit zu finden, aber auch keine Wirklichkeit im Sinne einer Faktizität. Sondern es ist das Ausgeliefertsein an ein Wirken in Zeit und Materie, eine Veränderlichkeit in Raum und Körper, die sich im Wahrnehmungsprozess erfahren lassen. Dabei gerät dieser Wahrnehmungsprozess selber zum Spiegel dessen, was das mittelhochdeutsche *wirkelîcheit* meint, das nicht auf eine Faktizität verweist, sondern im Sinne eines den Prozess des Wirkens in sich tragenden Verwirklichtseins zu verstehen ist und „als relationaler Prozessbegriff [...] auf den Übergang zweier verschiedener Seins-Modi, den Übergang von ‚möglichem Sein‘ (*mügelicheit*) in ‚Verwirklichtsein‘ (lat. *actualitas*; griech. *energeia*)“ zielt.[8] Damit aber richtet sich die Aufmerksamkeit dieser Wahrnehmungs- und Darstellungskunst nicht auf Transzendenz, sondern auf alles, was ‚unter dem Himmel eingeschlossen ist‘, um die Definition des Wirkungsfelds von Natura in Jeans de Meun Fortsetzung des *Rosenroman* aufzunehmen:

notierte Täuschung, wie z.B. Ruttmann 1964. Vgl. zum Begriff und seiner poetologischen Potenz Schnyder 2021 sowie die Beiträge in: Nowakowski / Schnyder 2021.

6 Vgl. zu dieser schon im Althochdeutschen fassbaren Perspektivität und Subjektivität des Wahn-Wissens Götz 1957, S. 136–138.

7 Diese Perspektive bieten der Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242, sowie im Beitrag von Barbara Schellewald in diesem Band, S. 309–355.

8 Köbele 2021. Gemeint ist das Prinzip, das in philosophisch-theologischem Diskurs je nach Perspektive begrifflich als *actualitas* oder auch *natura naturans* gefasst wird. Der fürs spätere Mittelalter (u.a. bei Eckhart) belegte Begriff *wirkelîcheit* ist als Übersetzung von *actualitas* verstanden. Vgl. dazu Köbele 2021, S. 32f. und Anm. 5 und 7.

Nature, qui pensait des choses / Qui sont desouz le ciel encloses.[9] Oder anders: was durch die goldene Kette der Elemente umfasst und zusammengebunden ist (RR 16786f.).[10] Damit sind wir auch schon in dem Text, der meinen Überlegungen als Grundlage dient.

2. Wahre Kunst (*art veritable*)

Jean de Meun inszeniert Natur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts allegorisch als große Werkmeisterin, wobei er bei ihrer Beschreibung – wie alle großen Künstler und Schriftsteller vor ihm – topisch versagt (RR 16199–16209).[11] Vor dieser unbeschreiblichen Natur liegt Kunst auf den Knien und fleht sie an, bei ihr lernen zu dürfen, um zu sehen wie sie schafft (*euvre*) (RR 16019–16030).[12] Denn Kunst kann zwar wie ein Affe imitieren, aber alle ihre Anstrengungen, ob malend, zeichnend, schmiedend, schnitzend, bunt färbend im Überfluss, in Metall, Holz, Wachs oder in anderem Material, auf Bildern oder Wandgemälden, erreichen die Natur in ihrer generierenden und darin die Schöpfung erhaltenden Kraft nicht (RR 16031–16064).

Nicht einmal im Vergleich, dem Instrument par excellence eines Vor-Augenstellens (*evidentia*) und Begreifens, lässt sie sich vom Menschen fassen (RR 16245–16248).

Grund für diese kategoriale Differenz und absolute Andersartigkeit der Natur und ihrer Werke ist genau das, was im Begriff der *wirkelîcheit* steckt: die immanente Prozessualität, Dynamik und Schaffenskraft als Potenz der Veränderung und Metamorphose der Grund-Materie (*matire prumeraine*, 16062–16072) sowie der Formgebung (*fourme*, 16078). Allein da, wo ein Wissen um die verborgenen Qualitäten und Kräfte vorhanden ist, in der ‚wahrhaftigen Kunst' (*art veritable*, 16084) der Alchemie, kann sich die mensch-

9 Guillaume de Lorris / Jean de Meun: Rosenroman, V. 15893f., im Folgenden jeweils mit der Sigle RR zitiert. Der um 1230 von Guillaume de Lorris verfasste *Rosenroman*, mit etwas mehr als 4.000 Versen, wurde ca. 40 Jahre später von Jean de Meun mit weiteren knapp 18.000 Versen fortgesetzt. Die Übersetzungen verantworte ich, wobei ich gern die Übersetzung von Karl August Ott herangezogen habe. Da es mir aber auf die Genauigkeit der Begrifflichkeit ankommt (*figure*, *forme*, *image* ...), weiche ich auch gern ab.

10 Zur direkten Quelle dieses Bildes (*In somnium Scipionis* von Macrobius) und seine weitere Tradition vgl. Morton 2018, S. 53, Anm. 70.

11 Zu der interessanten Liste der gescheiterten Vorgänger, die ausschließlich Philosophen, Mathematiker und Astronomen enthält, damit Kenner der Naturgesetze, vgl. Morton 2018, S. 49. Das Beschreiben der Natur ist so eine Kunst der Abstrahierung, die in der Allegorie Natura zwar behelfsmäßig vor Augen stellen lässt, ohne dass sie beschrieben werden kann. Damit ist der Erzähler in der Situation der Kunst, die bei allem Willen und Wünschen und Betteln Natur nicht darstellen kann. Der Unsagbarkeitstopos wird zu einem philosophisch-epistemologischen, aber eben auch aisthetischen Konzept.

12 Zur Nähe von *descriptio* und *pictura* (auch *imago* und sogar *figura*) vgl. Carruthers 2013, S. 140f., Anm. 14.

liche Kunst der Natur annähern, zumindest Wunderbares (*merveilles*, 16086) entdecken lassen.

Die ‚wahre Kunst' ist damit nicht die affige Nachahmung oder die scheiternde Metaphorik und Ekphrasis, sondern der wissende Umgang (*Qui sagement en ouverrait*, 16085) mit den Dingen (*singulieres pieces*, 16088). Wenn diese nämlich sinnlichen, die Sinne betreffenden Bearbeitungen (*sensibles euvres*, 16089)[13] unterworfen werden, sind sie in so viele Erscheinungsarten (*guises*, 16090) (ver)wandelbar, dass sie ihre physischen Eigenschaften (*complexions*, 16091) durch verschiedene Adaptationen (*diverses digestions*, 16092) verändern können, bis hin dass diese Änderungen (*changes*, 16093) sie fremden Arten (*espieces estranges*, 16094) zuweisen.[14]

Als Beispiel für diese Kunst wird die Glasmacherei angeführt. Denn deren Meister (*Qui de veirrerie sont maistre*, 16098) lassen aus Farn Asche und Glas entstehen (*font* [...] *naistre*, 16097), das heißt etwas ganz anderes: Denn ‚Farn ist so wenig Glas wie dieses Farn ist' (*Si n'est pas li veirres fouchiere, / Ne fouchiere ne rest pas veirres*, 16100 f.). Meisterschaft und Wissen entfremden hier ein Ding (*piece*) ‚durch eine leicht ausführbare Läuterung' (*Par depuracion legiere*, 16099) seiner ursprünglichen Art (*espiece*) und unterstellen es, als neues Ding (*piece*), einer andern Art.[15] Die Instrumentalisierung eines natürlichen Prozesses durch diese Praktiken wird dadurch betont, dass dieser künstlich bewirkte Vorgang mit dem Hagel parallelisiert wird, um dessen Ursache nur die Kenner wüssten (*quenoissierres de la cause*, 16106 f.). Die Meisterschaft besteht so nicht in der Nachahmung einzelner Objekte (*singulieres pieces*, 16088), sondern in der Imitation und Adaptation eines in der Natur angelegten Wirkvorgangs, durch den Arten (*espieces*) verändert oder einzelne Dinge ihrer Art entfremdet (*estrangiees*) werden können (RR 16096–16112).[16] Entscheidend ist, dass dabei keine Zerteilung und artifizielle Neu-

13 Ich folge hier nicht der Übersetzung von Karl August Ott, der diesen irritierenden Begriff hier wohl etwas schnell durch „vernünftige Operationen" in eine geistige Arbeit übersetzt. Denn *sensible* weist deutlich auf die Sensitivität, die sinnliche Wahrnehmung hin. DEAFpré: *sensable* DEAFpré, URL: https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/sensable; DEAFpré: *sensiblement* DEAFpré, URL: https://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de/lemme/sensiblement [letzter Zugriff: 08. April 2022].

14 Vgl. zu dieser Idee auch Albertus Magnus: Mineralia, in: Opera omnia I. 3 tr. 1 c. 9 (Ed. Par. t. 5 p. 71b): „Darum ist von allen alchimistischen Verfahrensweisen jene die wirksamste, die mit den gleichen Mitteln arbeitet wie die Natur" (*Propter quod omnium operationum alchimicorum melior est illa quae procedit ex iisdem ex quibus procedit natura*). Zitiert nach: Albertus Magnus: Ausgewählte Texte, S. 88 f. Wer aber nur gerade den Anschein ändert, ohne die Materie zu verwandeln, ist ein Betrüger. Ebd.

15 Genauso, wie – als alchimistisches Kerngeschäft sozusagen – auch Metalle von denen, die es verstehen, geläutert werden könnten und neu verbunden, so dass Edelmetalle und dann auch Edelsteine entstehen könnten (RR 16113–16144).

16 Die Nähe der Glasmacherkunst zu alchemistischen Praktiken und auch deren Reflexion in entsprechenden (seltenen) Traktaten erwähnt auch Haynes 1959, S. 47.

zusammensetzung bestehender Dinge geschieht, sondern es werden in der Natur wirkende Prozesse (*digestions*, 16092) ausgelöst, durch die sich die Dinge selber verändern. Diese Kunst imitiert Natur nicht in ihrem Gegenstand, sondern im Schaffensprozess.

Das aber sei etwas, was die Sophisten nie und nimmer bewirken könnten, auch wenn sie sich noch so Mühe gäben (RR 16145 f.). Diese spitze Bemerkung, in die alchemistischen Verfahrensbeschreibungen eingefügt, überrascht. Doch bringt sie in ihrer Anspielung auf den *Anticlaudianus* von Alanus ab Insulis ein weiteres Argument für die Natur-Nähe der hier vorgestellten ‚wahren Kunst'. Denn in der Beschreibung des Palastes der Natur bei Alanus heißt es zu den Wänden:

> O nova picturae miracula, transit ad esse
> Quod nihil esse potest! picturaque simia veri,
> Arte nova ludens, in res umbracula rerum
> Vertit, et in verum mendacia singula mutat.
> Sic logicae vires artis subtiliter huius
> Argumenta premunt, logicae sophismata vincunt.[17]

> ‚O neue Wunder der Malerei! Es kommt ins Sein, was nichts sein kann und die Malerei, der Affe der Wahrheit, mit der neuen Kunst spielend, verkehrt die Schatten der Dinge in Dinge und verwandelt in Wahrheit die lügenden Einzelteile. So unterdrücken die Kräfte dieser Kunst auf feine Weise die Argumente der Logik und besiegen die Sophismen der Logik.'

Die Malerei, als Nachahmerin der Wahrheit, übertrumpft die Argumente und Sophismen der Logik. Dies, indem sie den Schattenriss der Dinge zu Dingen macht und damit die die Sinne täuschenden Einzelteile in Wahrheit verwandelt. Die Malerei, entstanden aus der Skiagraphie, wie es der Mythos will, wird so zur „neuen Kunst" der Konkretisierung und gleichzeitigen Verifizierung der Einzeldinge.[18] Damit aber übertrumpft sie die Argumente der Sophisten, denen sie wirkendes, d. h. auch verwirklichendes Handeln entgegensetzt.[19] Die Argumente der Sophisten, oberflächliche Verbindungen und neue Konstellationen evozierend, sind dagegen wirkungslos, nicht Teil der *wirkelîcheit*. Bei Jean de Meun wird so über den intertextuellen Bezug die Glasproduktion mit der ver-

17 Alanus ab Insulis: Anticlaudianus, I, 4, 122–127. PL 210, 491 A–B. Dazu auch: Morton 2018, S. 45. Übersetzung M. Sch.

18 Der ‚Affe der Natur' hätte so die Stelle inne, die bei Jean de Meun der ‚Priester' Genius einnimmt (vgl. unten, S. 454). Man kann von einer Art Trompe l'œil sprechen, ohne dass im Auge des Menschen die Täuschung stattfindet. Zur Bedeutung des Schattens in der Trompe l'œil-Theorie vgl. Robert 1998, S. 20–27. Da finden sich auch nähere Angaben zum Mythos der Entstehung der Malerei aus der Skiagraphie (Schattenzeichnung), wie es unter anderem Plinius erzählt.

19 Damit wird die Malerei der Rhetorik entgegengestellt, deren Einfluss weniger wirkmächtig ist als die Kunst, über die ‚reale' Welten vor Augen gestellt werden, in denen Farbe, Strich, Wand, etc. zu neuen Dingen mutieren, was der Konstellationskunst der Sophistik nicht gelingt.

dinglichenden und färbenden, damit aber auch bewahrheitenden Malkunst im Palast der Natur parallelisiert.[20]

3. Dichte Körper und Reflexionen

Zur Erfüllung ihrer Aufgabe sind der Natur bei Jean de Meun die Elemente unterstellt sowie alle Dinge, die deren ‚goldene Kette' einschließt.[21] Und alles hat ihre Regeln zu befolgen (RR 16785–16788), wie das der Himmel und die Planeten leuchtend, klar und rein (*Cleres e reluisanz e netes*, 16834) denn auch tun. Der Mond, der dem Menschenauge etwas dreckig aus dieser Leuchtordnung zu fallen scheint, dient dann zur Erklärung dafür, dass der Glanz gerade nicht Transparenz und Klarheit indiziert, sondern Effekt der Opazität ist. Denn der Mond, teilweise durchsichtig (*clere*), werfe das Licht nur an den Stellen zurück, die dicht (*espesse*) seien (RR 16842). Entsprechend glänzt er nur an diesen Stellen, während die anderen dunkel erscheinen. Das Paradox dieser Wahrnehmung wird im Text durch die irreführende Reimstellung unterstrichen. Denn die Dichte der Mondsubstanz reimt sich mit der Glanzlosigkeit, während das Leuchten der anderen Teile mit der Transparenz parallelisiert ist – bevor dann die Erklärung folgt, über die sich diese formalen Verknüpfungen auflösen:

> D'une part luist, d'autre part cesse
> Pour ce qu'ele est clere e espesse
> Si li fait sa lueur perir
> Ce que ne peut pas referir
> La clere part de sa sustance
> Les rais que li solauz i lance,
> Ainz s'en passent par mi tout outre;
> Mais l'espesse lueur demoutre,
> Qui bien peut aus rais contrester
> Pour sa lumiere conquester.
> (RR 16842–16850)

20 Morton liest die Stelle, mit Bezug auf *De sophisticis elenchis* von Aristoteles, wo die Sophismen mit Falschgold verglichen werden im Gegensatz zu dem wahren Gold des philosophischen Arguments. Die Glaskunst, als ‚gute Alchemie' wird so zu einer schwer einzuordnenden Praktik und löst sich aus der Dichotomie von Gut und Böse. Morton 2018, S. 46–48. Bei Jean de Meun wird Alchemie bezüglich des Glasbeispiels gerade nicht als falsche Kunst eingeführt (anders als die Gold- und Edelsteinherstellung, die im Konjunktiv gehalten in einem Raum des Möglichen stehen bleibt). Es geht hier, denke ich, nicht (nur) um eine Gegenüberstellung von Philosophie und Sophisterei, sondern von Kunst und Sophisterei.

21 Zur Tradition dieses Bildes und der direkten Vorlage für Jean de Meun vgl. Morton 2018, S. 53, Anm. 70.

‚auf der einen Seite leuchtet er und auf der andern hört er auf (zu leuchten) / weil er sowohl durchsichtig als auch dicht ist; / daher lässt ihn der Umstand sein Licht verlieren, / dass der helle/durchsichtige Teil seiner Substanz / die Strahlen nicht reflektieren kann, / welche die Sonne darauf wirft; / vielmehr gehen sie durch diese Stellen mitten hindurch; / Licht zeigt hingegen der dichte Teil, / der den Strahlen sehr wohl widerstehen kann, / um von ihnen seinen Glanz zu erlangen.‘

Zur Erklärung des Phänomens von hellen und dunklen Stellen im Mond wird nun auch hier das Glas herangezogen: So wie ein transparentes Glas, wenn es keinen undurchsichtigen Teil in sich oder hinter sich hat, die Figuren (*figures*, 16859) nicht zeigt, ‚da die Strahlen der Augen nichts in ihm antreffen können, das sie zurückhielte und wodurch die Form (*fourme*) zu den Augen zurückkäme (*reviegne*, 16862)‘[22] (RR 16860–16862). Sobald man aber Blei oder etwas Undurchsichtiges dahinter anbringen würde, würde die Form sofort zurückkehren (*la fourme retourrait*, 16866), dasselbe mit einem hellen Gegenstand, der Licht reflektieren könnte, so dass das Glas an sich oder durch etwas anderes undurchsichtig wäre (RR 16855–16870). Wichtig ist hier die verhinderte oder absente Transparenz als Bedingung der Licht-Reflexion und damit der Bildproduktion. Oder genauer: als Bedingung der Licht-Reflexion, über die Form wahrnehmbar wird und sich in Konsequenz davon Figuren zeigen können. Der Mond ist so Exempel für die notwendige Dichte eines Gegenstandes, damit über das reflektierende Licht die Form wahrnehmbar wird.

Der Regenbogen anderseits wird dann exemplarisch herangezogen für ein Objekt, dessen durch die Sonne verursachte Figur (*figure*) und Farben nur mit vertiefter Kenntnis der Optik zu verstehen sind (RR 18023–18043). Über die begriffliche Bestimmung wird die allegorische Darstellung des Phänomens als wilde Jagd von Wolken, die in ihren Händen verschiedene Bogen halten mit der Idee der malenden Sonne zusammengeschlossen:

Qui sont apelez ars celestres,
Don nus ne set, s’il n’est bons maistres
Pour tenir des regarz escole,
Coment li solauz les piole,
Quantes couleurs il ont ne queles,
Ne pour quei tant ne pour quei teles,
Ne la cause de leur figure.
(RR 18023–18029)

22 Zu dieser, das Bild des Gegenstandes in einer Art Abdruck auf dem Sehstrahl zurückbringenden Vorstellung des Sehvorgangs vgl. Schleusener-Eichholz 1985, S. 53, Anm. 164 und 165, sowie S. 69 f. Zur Verbindung von Sehstrahl und ausgesendetem Licht des Gegenstandes bei Roger Bacon in der Tradition von Al-Hazen vgl. Schleusener-Eichholz 1985, S. 71–75.

> ‚Die werden Regenbogen genannt, / von denen niemand weiß, es sei denn ein guter Magister, / der die Optik zu lehren versteht, / wie die Sonne sie bemalt, / wie viele und welche Farben sie haben / und warum so viele und warum diese, / und die Ursache ihrer Figur.‘

Im Namen des Phänomens verbindet sich über das Wort *ars* die Figur des Bogens mit der Kunst und ist der himmlische Bogen (*ars celestre*) auch himmlische Kunst. Die Meister der Optik sind entsprechend auch Kenner dieser Kunst, die eine Sonnenmalerei ist. Sie sind es aber auch, bei denen man die Kräfte der Spiegel (*les forces des miroers*, 18045) und deren wunderbare Mächte (*merveilleus poers*, 18046) kennen lernen kann.[23] Diese können die fernsten und kleinsten Dinge ganz nah und groß erscheinen lassen,[24] die größten und nächsten Dinge verkleinern und entfernen (RR 18153–18162), oder einfach genau und richtig, wahrheitsgemäß (*par veritez*) wiedergeben, was man im Spiegel sieht (RR 18163–18166). Während die Brenngläser, richtig ausgerichtet, anzünden, was in sie blickt (RR 18167–18172), können die Meister der Spiegelkunst durch die richtige Anordnung und Verwendung verschiedener Spiegel die Bilder vervielfältigen, verzerren, verkehren (RR 18173–18180). Oder sie lassen für diejenigen, die in den Spiegel schauen, zwischen dem Auge und dem Spiegel ganz lebendige Phantome (*fantosmes*, 18181)[25] erscheinen, die man wegen der Verschiedenheit der (Blick)Winkel da spielen (*joer*, 18185) sehen kann. Denn beim Durchgang durch die Mitte (*li meiens*, 18188), den Raum zwischen Auge und Spiegel, verkehrt sich die Form und vervielfältigt sich gemäß den im Zwischenraum unterschiedlich reflektierenden Strahlen (RR 18194). So täuscht (*deceit*, 18196) der Zwischenraum die Betrachter[26] (RR 18181–18196) und: ‚Kurz: Spiegel können sehr viel Wunder erscheinen lassen‘ (*Briement, mirail, s'il n'ont ostacles, / Font apareir trop de miracles*, 18207 f.).

Diese ‚Wunder‘ sind Teil einer Spiegelkunst, deren Meister nicht nur um die optischen Gesetze und die Regeln der Wahrnehmung wissen, sondern damit auch Kenner der Darstellungskunst der Natur sind (die durch die Sonne gemalten Farben).

Für das Reflektieren, über das die ‚Form‘ einer Sache erst wahrnehmbar wird, braucht es die dichte Materie, die Körperlichkeit. Die Kunst der Beherrschung des Zwischenraums, damit aber auch der Welt der konkretisierten Figuren, ist dagegen von

23 Zu den hier aufgerufenen Lehren der Optik vgl. Akbari 2004.

24 Unter dem Begriff des Spiegels (*miroer*) werden verschiedene optische Reflexionsphänomene gefasst, so auch Linsen. Diese Passagen sind eng angelehnt an Roger Bacon. Vgl. dazu Morton 2018, S. 152 f.

25 Zur Bedeutung des Begriffs *fantosme* hier vgl. Morton 2018, S. 153. Er weist darauf hin, dass Bacon in seinem hier zitierten Abschnitt zur Optik nicht von *phantasma* spreche, dafür aber am Anfang von *De multiplicatione speciorum*, im Kontext einer Synonymliste von Begriffen für ‚sinnlich wahrnehmbares Bild‘. Morton 2018, S. 153, Anm. 37.

26 Die Reflexionseffekte zwischen Form und Auge lassen verschiedene Figuren entstehen. Vgl. dazu Roger Bacon, Perspectiva, III, 1, 4 (S. 270–275).

Wissen, Technik und Kunstfertigkeit abhängig. Im Beispiel von Mond und Regenbogen wird genau diese Differenz thematisiert: einerseits kunstlose Lichtreflexion eines kreatürlichen Dings und damit grundlegende Formproduktion, anderseits kunstvolle (artifizielle) Produktion von vielfältigen, veränderlichen und beweglichen Figuren.

4. Figurensammlungen

Die schaffende Natur hat – zumindest bei Jean de Meun und seinen Vorbildern[27] – einen Helfer: Genius. Dieser, eine Art priesterlicher Buchhalter der Natur,[28] verzeichnet alle vergänglichen Dinge (*choses corrompables*, 16282) in seinem Buch (*livre*) so, wie Natur ihm diese übergibt (*livre*, RR 16279–16284). Dass sich das Buch des Genius und das Produzieren der Dinge durch die Natur im homophonen Reim (*livre* - *livre*) übereinanderlegen, trotz semantischer und grammatikalischer Differenz, nimmt im Text die irritierend unsichtbare Differenz von *wirkelîcheit* und Dinglichkeit auf.[29] Im Buch des Genius steht nichts anderes, als was Natur liefert: materielle, vergängliche Dinge, wie sie mit den Sinnen erfasst werden (Phantasmen).[30]

Der Priester Genius schreibt aber nicht nur alle Dinge der Natur in sein Buch, sondern in seiner Messe, die alles andere als ‚neu' ist, ruft er sie auch immer wieder – als darstellbare Figuren (*figures representables*, 16281) – in Erinnerung (*recordait*, 16280). Die Einzeldinge finden so in der rituellen Verkündigung in eine übergreifende (Ein)Ordnung und in die Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung.[31] Die körperlichen Dinge, die von

27 Vgl. dazu Knowlton 1920; Morton 2015.

28 Morton 2018, S. 55 bezeichnet Genius als *‚alter ego'* [meine Hervorhebung, M. Sch.] der Natur, was mir nicht ganz treffend scheint im Blick auf seine doch sehr verwaltende und dann auch vermittelnde Aufgabe.

29 Gleichzeitig wird damit auf das auf Avicenna zurückgehende Konzept der *natura communis* verwiesen: „The nature of each being, *natura communis*, is neither individual nor universal and this nature is contained in each individual being in its pure state, without any individuation." Kuksewicz 1982, S. 626. Die im Buch des Genius verzeichneten Dinge sind zwischen den von Natur gelieferten Dingen und den vom Genius ausgesprochenen Figuren genau in dieser Ambivalenz von Individuellem und Universellem.

30 Zum Begriff der ‚Phantasmata' und der Aufgabe des aktiven Intellekts, davon erkennbare Formen zu abstrahieren, vgl. Mahoney 1982, u.a. S. 604. Vgl. auch oben, S. 453, Anm. 24.

31 Es geht um die Fähigkeit des Menschen, von der Einzelerscheinung auf das Universelle zu schließen. Während viele Denker der Zeit sich diesen Vorgang nicht ohne göttliche Hilfe vorstellen konnten, ist es bei Duns Scotus eine dem Intellekt immanente Fähigkeit. Vgl. dazu Owens 1982, S. 454 f. Das Konzept von Intellekt und dessen Aktivität bei Duns Scotus entspricht sehr genau der Struktur dessen, was hier ins Bild gebracht ist. Vgl. dazu sehr klar: Kuksewicz 1982, S. 626–628. „Since the quiddity (neutral nature) existing in particular things is not particularised, there is no need to free it from individual conditions, and no abstraction effected by the active intellect is necessary. The presence of the nature in the phantasma joined to the illumination of the potential

der Natur zur Erhaltung der Arten ständig neu produziert werden, erhalten so durch Genius ihre Figuralität (*figures*). Diese enthält die von Natur im Auftrag von Gott zu erhaltende Grundform (*fourmes* 16792),[32] ist aber als wahrnehmbare Figur Mittel des Wissens (RR 16272–16284). Genius, der von Natur als „Gott und Meister der Orte" angesprochen wird (*Qui des leus estes deus e maistres*, 16286), spricht also die von Natur produzierten Dinge in eine Topik (*loci communes*) hinein, um sie ihren Eigenschaften (*proprietez*, 16287) gemäß vollkommen ins Werk zu setzen (*Trestouz en euvre les metez*, 16288).[33] Das heißt, dass er die Figuren nach den *modi essendi* verwirklicht, ihren akzidentiellen Eigenarten, wie sie in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris intensiv diskutiert wurden.[34] Damit wird Genius nicht zuletzt auch als verständiger Rhetor inszeniert, in dessen Reden die natürlichen Dinge nicht nur ihre Figur, sondern auch ihre Beweis- und Wirkkraft erhalten.[35]

Genau diese Arbeit des Genius, die die vergänglichen Natur-Dinge intelligibel, wahrnehmbar und darstellbar macht, wird nun aber von Kunst, die vor Natura auf den Knien liegt, weil sie das Geheimnis ihrer schöpferischen Produktion erfahren will (RR 16027), vernachlässigt.

Die memorierende, wiederholende, in die *opinio communis* zielende Verkündigung, über die sich das Einzelne ins Allgemeine fügt und im Allgemeinen erst das Einzelne erkannt werden kann, interessiert sie nicht. Doch fehlen ihr für die Nachahmung natür-

intellect by the agent effects the intelligible species. The agent intellect is therefore the real cause of the species, but the phantasma collaborates in this act, determining its content." Kuksewicz 1982, S. 627. Auch Williams 2019, S. 246 definiert den ‚Intellekt' bei Duns Scotus im Sinne des ‚Genius'.

32 *fourme* ist hier wohl in Anlehnung an Duns Scotus als die notwendige formale Distinktheit jedes natürlichen Dings zu verstehen, unabhängig von der individualisierenden Entität. „This way of regarding the specific nature as common in reality to the singulars was a remarkable innovation with Duns Scotus. It did not involve a plurality of forms, for the common nature pervades the forms themselves as well as the matter and the composite; nor did it make possible the real existence of a non-individuated nature." Owens 1982, S. 456. Zu der fundamentalen Trennung von natürlichen und rationalen Kräften bei Duns Scotus vgl. auch Williams 2019, u.a. S. 245f.

33 Vgl. zu dieser Zusammenführung von Logik und Sprachphilosophie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris Schulthess / Imbach 1996, S. 220f. Zur Bedeutung des Aussprechens, der Stimme, für die Bedeutungszuschreibung, d.h. die menschliche Praxis der Rede, vgl. mit Bezug auf u.a. Petrus Hispanus († 1277): De Rijk 1982, S. 169. Interessant und wohl für die Stelle entscheidend ist, dass Duns Scotus in seiner ‚Erkenntnistheorie' die allgemeinen Formen als „*opinio communis*" bestimmt, als reine Wahrheit. Owens 1982, S. 457.

34 Vgl. Pinborg 1982, S. 262f.

35 Die hier dargestellten Vorgänge der natürlichen Schaffensprozesse und deren Verwirklichung durch Genius können auch auf dem Hintergrund der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris diskutierten Fragen nach dem Verhältnis von Essenz und Existenz (*essentia* und *existentia*) sowie, eng damit verknüpft, der Frage von Potenzialität und Aktualität gelesen werden. Vgl. dazu Wippel 1982, S. 396–410.

lichen Wirkens und die imitierende Herstellung ‚wahrer Formen' (*fourmes veraies*, 16015, 16018) eben genau Wissen und Verstand (*Povre de science e de force*, 16023 / *Mais tant est ses sens nuz e linges / Qu'el ne peut faire choses vives*, 16032 f.). Auch hat sie im Gegensatz zum Buch des Genius nur ein Musterbuch, einen Abklatsch des Abklatsches (RR 16017). Entsprechend können die ‚Figuren' (16038), die Kunst darstellen will, wie schön und raffiniert sie sie auch ‚figuriert' (16056, 16061), nicht von sich aus leben (RR 16063 f.).

Im Gegensatz dazu kann die auf Wissen, Technik und Geschick beruhende Kunst der Spiegelmeister mit den *fantosmes* (18181) eine Art von Figuren produzieren, die ganz lebendig sind (*Touz vis*, 18184). Ihre Kunst ahmt die Natur nicht nach, kann aber, durch Täuschung der Wahrnehmung derjenigen, die in den Spiegel schauen, die wahrnehmbaren und darstellbaren Figuren manipulieren. Damit erschaffen sie eine eigene ‚Wirklichkeit' sich verwandelnder, vervielfältigender, verkehrender Figuren; eine Welt menschlicher Kunst.

Glas wird so sowohl in seiner Produktion wie seiner Verwendung zum Inbegriff einer neuen Kunst, die einerseits bei der Herstellung des Materials mit praktischem Verfahrenswissen natürliche Vorgänge imitiert, anderseits mit theoretischem Wissen und technisch-künstlerischem Geschick durch Manipulationen des Wahrnehmungsraumes bewegte Figuren vor Augen stellen kann.

Natura liefert Genius ihre Geschöpfe für sein Buch, damit sie, als Figuren verkündet, wahrnehmbar und – in topischer (praxisrelevanter) Verwirklichung – auch aktiv werden. Die Glas- und Spiegelkünstler ihrerseits bringen Dinge in die Spiegel, damit sie durch den reflektierenden Schein als Bilder (*images*, 18254) sichtbar und zwischen Auge und Spiegel als *fantosmes* lebendig werden.[36] Dabei spielt die subjektive Perspektive für die Art der Wahrnehmung der Spiegelbilder und deren Reflexionsfiguren eine entscheidende Rolle. Entsprechend nah kommen sie den Bildern der Phantasie. Und so reiht denn Natur, der diese ganzen Spiegelreflexionen in den Mund gelegt sind, auch noch Vision, optische Täuschung, Schlafwandeln, Wahnsinn, überstudierte Melancholie, frömmlerische Überreiztheit und Traum in diese Spiegelphänomene ein (RR 18247–18286). Alles zusammen bezeichnet sie als Täuschung und Lüge (*trufle e mençonge*, 18363), wie bei dem Träumer, der die geistigen Dinge gegenwärtig zu sehen meint (*Qui veit, ce cuide, en leur presences / Les esperitueus sustances*, 18365 f.).[37]

Auch wenn die irreführenden Imaginationsbilder anders generiert werden als die Phantasmen der Spiegelreflexionen (RR 18351–18353), ist diesen Erscheinungen doch

36 Die Frage der Verortung dieser Bilder – eine Diskussion der Zeit – wird umgangen, genauso wie längere Erklärungen der Ursachen irreführender Spiegelungen wie auch anderer optischer Täuschungen.

37 Zu der Vorstellungskraft als einer neu komponierenden Potenz, wie sie sich bei Avicenna als *virtus imaginativa* findet – im Gegensatz zur Vorstellung eines Bildervorrats, aus dem durch die *phantasia* rsp. *imaginatio* geschöpft wird, vgl. Teuber 2002, S. 32, Anm. 29.

gemeinsam, dass sie nicht nur täuschen, sondern Figuren der Selbsttäuschung sind. Denn wenn genug Wissen da wäre, wüsste man um die Spiegelkunst und würde sich nicht von den Verzerrungen täuschen lassen. Und ebenso gilt: Wenn genug *ratio* im Spiel wäre, würde man sich nicht von affektgeleiteten Wunsch- und Traumbildern verführen lassen und diese für echt halten (RR 18355 f., 18362).[38]

5. *wân*: Hoffnung, Meinung, Begehren und Willen

Der Zustand, in den solche Phantasmata den Betrachtenden versetzen, ist das Staunen.[39] Deutlich zeigt sich das in der Geschichte des Pygmalion, den vor seinem eigenen Werk, der Statue einer schönen jungen Frau, ein innerlich überwältigendes, erschrockenes Staunen erfasste, weil sie so schön war, wie wenn sie lebendig wäre: *Touz s'esbaïst en sei meïsme / Pygmalions quant la regarde* (20836 f., ‚Er erstaunte ganz in sich selbst, Pygmalion, als er sie ansah'). Dieses Staunen öffnete den Raum, in dem nicht nur Amor seine Netze auslegen (RR 20838–20840), sondern Pygmalion auch über diese entsetzliche und unnatürliche Art von Liebe reflektieren konnte (RR 20862 f.). Dabei vergleicht er sich in seinem Monolog mit anderen Liebenden, deren Begehren absurd war: Narziss, der sich im klaren Quell in seine eigene Figur (*figure*, 20878) verliebte,[40] ging es schlechter als ihm, da er, Pygmalion, seine Geliebte ja doch anfassen kann; aber all die nicht erhörten Liebenden der Welt hatten es besser, da sie wenigstens noch hoffen konnten (RR 20889–20897).[41]

Während sich der Gemütszustand von Pygmalion in schnellem Wechsel ständig wandelte (RR 20933–20936), verwandelte er die Statue in ständigem Kleiderwechsel und quälte sich, von närrischen Gedanken gefangen, als Getäuschter (*li deceüz*, 21067). Aber selbst da, wo sie von Venus zum Leben erweckt wurde, hatte Pygmalion, der die Statue mit allen Sinnen wahrnahm und ihre Bewegung spürte (RR 21131–21139), keine Sicherheit, ob es sich dabei um Lüge oder Wahrheit handelte (*Ne set se c'est mençonge ou veir*, 21140), ob er verzaubert war (RR 21143), einen Traum hatte (RR 21145), ob ein *fantosme* (21149) oder der Teufel (*anemis*, 21149) seine Statue (*image*) belebten (RR 21149 f.).[42]

38 Zu der auffallenden Häufung des Begriffs *deceit* in diesem Abschnitt vgl. Morton 2018, S. 154.

39 Die Kräfte der Spiegel werden immer wieder ‚wunderbar' genannt (*merveilleus poers*, 18046), oder man sieht in ihnen ‚Wunder' (RR 18208).

40 Bezeichnend ist der Begriff der *figure* hier. Im ersten Teil des Romans von Guillaume de Lorris sieht Narziss sein detailliert beschriebenes Gesicht: *Si vit en l'eve clere e nete / Son vis, son nes e sa bouchete* (‚da sah er in dem klaren und reinen Wasser sein Gesicht, seine Nase und seinen Mund', RR 1483 f.).

41 Interessant sind hier die thematisierten medialen Unterschiede, die in den Begriffen *figure* für das Spiegelbild und *image* für die Statue (RR 20826, 20851, 21068) gefasst werden, denen die Hoffnung(svorstellungen) (*esperance*, 20896), als Teil der Phantasmen, wie sie Thema der Spiegelkunst sind, überlegen sind.

42 Das alles ereignet sich in einem Raum der Wundererwartung (RR 21075, 21129, 21149, 21160).

Das Staunen des Pygmalion bei Jean de Meun wiederholt das Staunen des Narziss aus dem von Guillaume de Lorris verfassten ersten Teil des Romans: Als der durstige Narziss sein Gesicht im Wasser sah, erstarrte er auf der Stelle staunend (*E cil maintenant s'esbaï*, 1485). Denn sein Schatten täuschte ihn (*ses ombres* [*si*] *le traï*, 1486), so dass er meinte, die Gestalt (*figure*, 1487) eines schönen Knaben zu sehen. In diesen verliebte sich Narziss dermassen, dass er, als er die Unerfüllbarkeit seines Begehrens erkannte, den Verstand verlor und starb.[43]

Diese Geschichte erinnert der Ich-Erzähler, als er zur Narzissquelle kommt. Entsprechend zögert er zuerst ängstlich, bevor auch er dann in die Quelle schaut, mit klarem fließendem Wasser und silberhellem Sandgrund, gespeist von zwei Zuläufen in der Tiefe und von immer frischem Gras gesäumt. Am Grund befinden sich zwei Kristalle (RR 1523–1538), auf denen bei Sonnenschein mehr als hundert Farben erscheinen (*perent*, 1546). Dank der Kraft dieser Steine (*force*, 1550) und ihrer wunderbaren Art (*merveilleus*, 1549) wird für den, der ins Wasser schaut, die ganze Umgebung sichtbar (*i pert*, 1552).[44] So wie ein Spiegel alles zeigt, was ihm gegenüber ist, geben die Kristalle alles unverändert und ohne Täuschung (*senz decevoir*, 1560) wieder, heißt es. Und doch: das erzählenden Ich wird durch den Blick in den Spiegel-Quell betrogen (*Cil miroers m'a deceü*, 1609). Denn der vergnügliche Blick auf die Kristalle, die ihm hunderttausend Dinge zeigen (1605 f.), wird zur Falle da, wo die Kräfte dieses Spiegels (*force* [*iert*] *e* [*sa*] *vertuz*, 1611) seinen Blick fokussierend auf die Rosensträucher lenken, nach denen ihn großes Begehren packt (*grant envie*, 1619).[45] Wer sich nämlich in diesem gefährlichen (*perilleus*, 1571) Quell-Spiegel betrachtet, wird von einer ‚neuen Raserei' (*novele rage*, 1583) erfasst, gegen die es kein Mittel gibt: Es ist reiner Wille zu lieben (*d'amer volenté pure*, 1586). Betrogen wird der Betrachter hier also nicht durch Phantasmen der Spiegelreflexe, sondern durch eine Affizierung, die seinen Willen zwingt. Damit unterscheidet sich das Spiegeln in dieser Quelle von den bisher betrachteten Spiegeleffekten im zweiten Teil des Romans.

Denn findet sich das Bild in den natürlichen Spiegeln von Quell und Kristall ‚wie gemalt' (*Con s'ele iert es cristaus portraite*, 1570) auf der Spiegeloberfläche, vollziehen sich

43 Interessant ist, dass hier, bei Guillaume de Lorris, der Staunensraum nur zum Begehrensraum wird, ohne Reflexion auf die eigene Torheit, wie bei Pygmalion.

44 Wer das hört, hält das für Wunderbares (*merveille*, 1541). Auffallend ist hier die Differenz zu dem staunenden Zuhörer der Geschichte von Pygmalion. Geht es dort um eine schreckliche Sache, ist es hier ein Wunderbares.

45 Was hier auch Thema wird, ist das perspektivierte Sehen, das den Blick aus der harmonischen Gleichgültigkeit löst und gezielt lenkt. In diesem Kontext wäre es das gefährdende Sehen, wenn nicht der vielleicht auch schon getäuschte Blick – im Gegensatz zu einem affektiv nicht wertenden, gleichgültigen Schauen. Zum Hintergrund solcher Überlegungen vgl. Carruthers Kapitel zu „Polyfocal Perspecitve" in: Carruthers 2013, S. 151–164. Entscheidend ist dann aber auch die diese Gleichgültigkeit brechende *intentio*, als Kraft der Spezifizierung des Objekts und Ausrichtung des Subjekts (Willenskraft). Dazu Carruthers 2013, S. 167–172.

die wahrnehmbaren Reflexionen bei Jean de Meun zwischen Spiegelbild und Auge, so dass die Täuschung nicht im affektiven Blick des Betrachters liegt, sondern im Raum der Wahrnehmung, der die Erscheinungen bestimmt. Es sind hier auch keine Naturgegenstände, die die Dinge spiegeln, sondern durch die ‚wahre Kunst' hergestellte Gläser, die von Kennern der optischen Gesetze und geschickten (Kunst)Handwerkern instrumentalisiert sind. Gleichzeitig verbinden sich in diesen Reflexionen Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie mit Kunst und Technik.[46] Damit löst sich die sinnliche Wahrnehmung von der Faktizität ab und die Figurenwelt der Wirklichkeit (im Sinne einer immer neu sich verwirklichenden Aktualität) ermöglicht über Intellekt und Imagination sowie technisch-künstlerische Manipulation der Wahrnehmung, eine eigene Welt der Vorstellungen und Phantasmen.

6. Ästhetik der Wirklichkeit

Während die Kunst der Glasmacher darin besteht, Prozesse der Natur nachzuahmen und – an der Grenze häretisch-magischer Machenschaften – zu instrumentalisieren, besteht die Kunst derjenigen, die mit den spiegelnden Gläsern umzugehen wissen, darin, über die Veränderung des Reflexionsraums neue Figuren hervorzurufen. Neu heißt aber: in der Perspektivierung vervielfältigt, verzerrt, verkehrt. Was sich mit dieser Spiegelkunst in die sinnlich wahrnehmbare Welt reflektierend figuriert, ist dann – aus der Perspektive der Natur – mit dem im staunenden Auge der Liebenden entstehenden Begehrensbild wie auch dem Traumbild oder der affektiv evozierten Vision zusammengeschlossen (RR 18247–18286).[47] Sowohl Spiegelfiguren wie Imaginationsfiguren sind täuschend und trügerisch. Dies aber nicht primär in einem religiös konturierten moralisch-ethischen Sinn, sondern epistemisch-aisthetisch. Die Produktion von Imaginationsfiguren ist unabhängig von einer göttlichen Einwirkung gesehen, die Produktion von Spiegelfiguren ist unabhängig von der natürlichen Produktion von ‚Formen' gedacht.[48] Denn bei diesen Künsten steht nicht der Bezug zur von Natura verantworteten ‚Form' im Vordergrund,

46 Nur das Gesicht der Vernunft, ‚der Tochter Gottes, des höchsten Vaters' (*Fille Deu le souverain pere*, 5816), in dem sich der Liebende spiegeln sollte (was er nicht tut), ist bei Jean de Meun nicht in diese gläserne Welt eingebunden: *Regarde ci quele fourme a, / E te mire en mon cler visage* (‚Schau, wie es beschaffen ist und spiegle Dich in meinem hellen Gesicht', 5818 f.). Zur Glas- und Spiegelproduktion und -technik vgl. u. a. Baltrušaitis 1996; Jaritz 2002; Weiß 1966; Miller 1998.

47 Vgl. oben, S. 453, Anm. 23.

48 Zur Loslösung der imaginären Kraft von göttlicher Einwirkung (Illumination) in den Erkenntnis- und Imaginationstheorien im Spätmittelalter vgl. oben, S. 454, Anm. 29. Zu Entwicklungen in dieser Richtung Ende des 13. Jahrhunderts in Paris vgl. Kuksewicz 1982, v. a. S. 626–628, wo es in Bezug auf Duns Scotus heißt: „And the intellect as a whole became the sole cause of the act of cognition. The separation of the material from the spiritual was once more deep and unbridged." Kuksewicz 1982, S. 628.

sondern die aisthetische Realisierung der in der intellektuellen Aktualisierung entstehenden und dargestellten ‚Figuren'.

Die Narzissquelle, von Natur erschaffen, gibt dank dem in die Tiefe eindringenden Sonnenlicht (*E la clarté aval descent*, 1545), unabhängig von der Beschaffenheit des Raumes, unverändert wieder, was sich auf der Oberfläche der Kristalle (wie gemalt) zeigt. Der gelehrte Spiegelmeister dagegen beeinflusst mit seinen gläsernen Instrumenten den Raum der Wahrnehmung so, dass sich das Spiegelbild in täuschende Figuren wandelt. In diesen fantastischen Figuren wird die sinnliche Welt als Raum wandelbarer Lichtspiele wahrnehmbar. Und nur in diesen Figurierungen ist sie auch vermittelbar. Es ist dieses durch Wissen geleitete sinnliche Denken des Menschen, eingebunden in seine Körperlichkeit, bestimmt durch seine Position und bedingt durch die Zeitlichkeit, das sich im *wân*, als Hoffnung, Begehren, Meinung (*opinio*) und Wollen (*intentio*) fasst und in dem sich eine spezifische Ästhetik der Figuren und Farben als kunstvolle Effekte von Licht-Reflexen und Techniken der Materialveränderung zeigt. Dabei lösen sich die Licht-Bilder von dem Gegenstand und werden zu einem Figurenspiel im subjektiven Wahrnehmungsraum. Die vom Sonnenlicht auf dem Kristall hervorgerufene und da wie eine detailliert gemalte Miniatur erscheinende Spiegelwelt bei Guillaume de Lorris wird zur sich immer neu verwirklichenden, veränderlichen und ‚unfesten' Welt der Lichtreflexe, als Figuren der subjektiven Wahrnehmung und Imagination.

Was hier glänzt, ist die vergängliche, vermodernde Ding-Welt, wie sie entsteht aus dem Zusammenspiel von Licht reflektierender und *species* (Farbe, Geschmack, Zusammensetzung) aussendender Materie, beeinflussendem Wahrnehmungsraum und subjektiv perspektivierter Wahrnehmung.[49] Glas, dessen Produktion und Verarbeitung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf neues Interesse stößt,[50] ist dabei Inbegriff einer in der Zeit neu aufblühenden Kunst im Kontext einer Ästhetik der Diesseitigkeit, die den Raum zwischen wahrnehmendem Subjekt und Objekt zum Theater reflektierter Figuren macht (*fantosmes*, 18181 oder *fantasie*, 18267), ob sie nun der Imagination oder den Spiegelkünsten entstammen. Denn alles sind, ‚wunderbare Erscheinungen' und ein ‚wunderbares Sehen' (*visions merveilleuses*, 18263), ‚wunderbar und wild' (*merveilleuses e fieres*, 18288), dank den ‚wunderbaren Mächten' des Spiegels (*merveilleus poers*, 18046) und den ‚wunderbaren Dingen' (*merveilles*, 16086), die die ‚wahre Kunst' ermöglicht.

49 Damit ist die durch Grosseteste und Bacon autorisierte (aristotelische) Vorstellung gemeint, dass Objekte durch unsere sinnlichen Organe erfasst werden können dank der von ihnen ausgestrahlten *species*, wozu u. a. Farbe, Geschmack und Zusammensetzung gehören. Dazu Morton 2018, S. 153.

50 In Frankreich sind in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die ersten Glashersteller, Glashütten und Ateliers nachzuweisen sowie ein allgemeinerer Gebrauch von Gläsern. Vgl. Foy 1988, S. 63 f., 103–105, 109, 220. Zur Verbreitung des Gebrauchs von Gläsern sowie der Frage einer neuen Technik der Glasherstellung in dieser Zeit vgl. Foy 1988, S. 220 f., Weiß 1966, S. 91 weist darauf hin, dass sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Glasherstellung immer mehr von den Klöstern löste.

In der Fortsetzung von Jean de Meun wird der *Rosenroman* auch zu einer konsequenten Darstellung menschlicher Imaginationskraft und deren Wirken in der vergänglichen, aber gerade deshalb sicht- und spürbaren und damit darstellbaren Welt. Und es zeigt sich darin eine Ästhetik der Wirklichkeit als der sich immer erneuernden und beweglichen, verändernden und variierenden Dingwelt, die zu einer Kunst des Hoffens, des Vor-Stellens, des subjektiven Sehens und des visionären oder auch imaginierenden Vermittelns führt.[51] Kern dieser Kunst ist nicht Mimesis, sondern einerseits das Wissen um natürliche Prozesse der Veränderungen (*wirkelîcheit*) und deren technische Inanspruchnahme, anderseits das Wissen um die Regeln der prinzipiellen Täuschung sinnlicher Wahrnehmung und die meisterliche Kunst der Figurenspiele im Vorstellungs- und Wahrnehmungsraum.

Deutlich ist, dass es in dieser Ästhetik nicht um eine Transzendierung der Diesseitigkeit oder eine Wahrheitsidee geht. Vielmehr ist es eine Reflexionskunst, über die Prozessualität, Transformation, Perspektivität und Subjektivität ausgestellt werden. Damit unterscheidet sich diese Ästhetik auch von der religiösen Vorstellung der Welt als Spiegel, in dem mit den Sinnen Gott zu suchen ist.[52] Denn mit dem optischen Wissen der Zeit öffnet sich zwischen der dinglichen, damit aber auch kreatürlichen Welt und dem Auge des Menschen ein Raum der von physischen Bedingungen und perspektivierter Wahrnehmung abhängigen Figurenspiele. Es ist kein wunderbarer Kristall mehr (RR 1549), auf den die Sonne die Welt malt, sondern es sind Spiegelgläser, die ‚Wunder' und ‚wunderbare Erscheinungen' (RR 18208, 18263) ermöglichen.[53]

Glas, sowohl in seinem Prozess der Herstellung wie seinen alltäglichen und wissenschaftlichen Verwendungsformen, wird hier greifbar als Reflexionsfigur für eine Ästhetik, die insofern anders ist, als sie das Wissen über Wahrnehmungs-, Imaginations- und Erkenntnisprozesse als Bedingungen eines Denkens über Künste und Kunstprodukte

51 Interessant ist, dass Natur ihre Beichte beim Genius-Priester durch drei Exkurse unterbricht, von denen der erste dem freien Willen, der zweite der Optik und der dritte dem Traum gewidmet ist. Es sind die hier bezüglich der perspektivierenden Weltwahrnehmung ins Spiel gebrachten Aspekte. V.a. dem freien Willen müsste in diesem Kontext noch genauer nachgeforscht werden.

52 Dass in der geistlichen Praxis jedoch die Vorstellung der Welt als eines Spiegels, um darin auch mit den Sinnen Gott zu suchen, vorhanden war, belegt eindrücklich Bonaventuras *Itinerarium mentis in Deum*. Dazu auch: Teuber 2002, S. 20–24. Vgl. aber auch den Aufsatz von Largier 2007, u.a. S. 53. Er zeigt für religiöse Lektüreprozesse und Schriftrezeption eine ästhetisierende Neu-Konzeption sensueller Erfahrung auf, über die eine „Denaturierung" über Prozesse der Medialisierung geschieht.

53 Damit ist hier eine entscheidende Differenz thematisiert zu der religiösen Kunst und deren Ästhetik. Denn nicht nur ist Glas dort vor dem 16. Jh. kaum vorhanden – abgesehen von den Fenstern –, sondern es wird auf die Kostbarkeit des Materials abgehoben. Gold, Silber, Kristall ... Und es ist nicht das Spiegeln Thema, sondern der blendende Glanz als Zeichen für den Glanz Gottes. Vgl. dazu u.a. Suger: De administratione 231, V. 1040–1043, S. 346f. Siehe entsprechend die Thematik des Lichts im Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Volker Leppin in diesem Band, S. 189–242, sowie im Beitrag von Barbara Schellewald in diesem Band, S. 309–355, insbes. S. 339–344.

inszeniert und diese so in einem innerweltlichen Kommunikationsraum verortet. Oder anders gesagt: Am Glas des späteren Mittelalters zerbricht die Vorstellung einer göttlichen Transzendenz, die sich in kompaktem Glanz in eine diesseitige Präsenz spiegelt, zerbricht aber auch der Anspruch auf Authentizität und eine sich darin bestätigende Wahrheit moderner Ästhetik.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Alanus ab Insulis: Anticlaudianus = Alanus ab Insulis: Anticlaudianus, in: Migne, Patrologia Latina 210, Sp. 487–576.
Albertus Magnus: Ausgewählte Texte = Albertus Magnus: Ausgewählte Texte. Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Albert Fries, mit einer Kurzbiographie von Willehad Paul Eckert, 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 2001 (Texte zur Forschung 35).
RR = Guillaume de Lorris / Jean de Meun: Der Rosenroman. Übers. und eingel. von Karl August Ott, 3 Bde., München 1976–1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15,1–3).
Roger Bacon: Perspectiva = Lindberg, David C.: Roger Bacon and the origins of Perspectiva in the Middle Ages. A critical edition and English translation of Bacon's Perspectiva with Introduction and Notes, Oxford 1996.
Suger: De administratione = Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio. De consecratione. De administratione, hg. von Andreas Speer / Günther Binding, 3. Aufl. Darmstadt 2008.

Sekundärliteratur

Akbari 2004 = Akbari, Suzanne Conklin: Seeing Through the Veil. Optical Theory and Medieval Allegory, Toronto / London 2004.
Baltrušaitis 1996 = Baltrušaitis, Jurgis: Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien, aus dem Franz. übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, 2. Aufl. Gießen 1996.
Carruthers 2013 = Carruthers, Mary J.: The Experience of Beauty in the Middle Ages, Oxford 2013.
De Rijk 1982 = De Rijk, Lambertus Marie: The Origins of the Theory of the Properties of Terms, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600, Cambridge / New York 1982, S. 159–173.
Foy 1988 = Foy, Danièle: Le verre médiéval et son artisanat en France méditerranéenne, Paris 1988.
Gess / Schnyder 2017 = Gess, Nicola / Schnyder, Mireille: Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung, in: Nicola Gess / Mireille Schnyder / Hugues Marchal / Johannes Bartuschat (Hgg.): Staunen als Grenzphänomen, Paderborn 2017 (Poetik und Ästhetik des Staunens 1), S. 7–15.
Götz 1957 = Götz, Heinrich: ‚wân', in: Heinrich Götz (Hg.): Leitwörter des Minnesangs, Berlin / Leipzig 1957 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse 49.1), S. 133–146.

Haynes 1959 = Haynes, Edward Barrington: Glass through the ages, Harmondsworth 1959.
Jaritz 2002 = Jaritz, Gerhard: Spiegel, in: Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., hg. von Norbert Angermann / Robert Auty / Robert-Henri Bautier, München / Zürich 1980–1999, Bd. 7: Planudes bis Stadt (Rus'), München 2002, Sp. 2100 f.
Knowlton 1920 = Knowlton, E. C.: The Allegorical Figure Genius, in: Classical Philology 15.4 (1920), S. 380–384.
Köbele 2009 = Köbele, Susanne: Ironie und Fiktion in Walthers Minnelyrik, in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, Paderborn / München 2009, S. 289–317.
Köbele 2021 = Köbele, Susanne: *Owê owê, daz wænen.* Liebeswahn, lusorisch. Zu Hadamars von Laber *Jagd*, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 31–70.
Kuksewicz 1982 = Kuksewicz, Z.: Criticisms of Aristotelian Psychology and the Augustinian-Aristotelian Synthesis, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600, Cambridge / New York 1982, S. 623–628.
Largier 2007 = Largier, Niklaus: Die Applikation der Sinne. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomenologie rhetorischer Effekte, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 43–60.
Mahoney 1982 = Mahoney, Edward P.: Sense, Intellect, and Imagination in Albert, Thomas, and Siger, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600, Cambridge / New York 1982, S. 602–622.
Miller 1998 = Miller, Jonathan: On Reflection [this Book was Published to Accompany an Exhibition entitled „Mirror Image: Jonathan Miller on Reflection" at the National Gallery, London, 16.9.–13.12.1998], London 1998.
Morton 2015 = Morton, Jonathan: Ingenious Genius. Invention, Creation, Reproduction in the High Middle Ages, in: L'Esprit Créateur 55.2 (2015), S. 4–19.
Morton 2018 = Morton, Jonathan: The *Roman de la rose* in its Philosophical Context. Art, Nature, and Ethics, Oxford 2018 (Oxford Modern Languages and Literature Monographs).
Nowakowski 2021 = Nowakowski, Nina: Hoffnungsvoller *wân*. Zuversicht und Freude bei Walther von der Vogelweide, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 71–92.
Nowakowski / Schnyder 2021 = Nowakowski, Nina / Schnyder, Mireille (Hgg.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11).
Owens 1982 = Owens, Joseph: Faith, Ideas, Illumination, and Experience, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600, Cambridge / New York 1982, S. 440–459.
Pinborg 1982 = Pinborg, Jan: Speculative Grammar, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600, Cambridge / New York 1982, S. 254–270.
Robert 1998 = Robert, Renaud: Eine Theorie ohne Bilder? Das Trompe-l'œil in der klassischen Antike, in: Patrick Mauriès (Hg.): Trompe-l'œil. Das getäuschte Auge [aus dem Franz. von Hella Faust], Köln 1998, S. 17–61.

Ruttmann 1964 = Ruttmann, Irene: Die Bedeutungskomponente des Trügerischen in mhd. *wân* und *waenen.* Dargestellt anhand ausgewählter Dichtungen von ca. 1130 bis 1220, Frankfurt a.M. 1964.

Schleusener-Eichholz 1985 = Schleusener-Eichholz, Gudrun: Das Auge im Mittelalter, 2 Bde., München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35,1–2).

Schnyder 2013 = Schnyder, Mireille: Überlegungen zu einer Poetik des Staunens im Mittelalter, in: Martin Baisch / Andreas Degen / Jana Lüdtke (Hgg.): Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit, Freiburg i.Br. / Berlin / Wien 2013 (Rombach Wissenschaften / Reihe Litterae 191), S. 95–114.

Schnyder 2020 = Schnyder, Mireille: Der verkehrte Blick. Staunen, Erkenntnis und Imagination, in: Udo Friedrich / Ulrich Hoffmann / Bruno Quast (Hgg.): Anthropologie der Kehre. Figuren der Wende in der Literatur des Mittelalters, Berlin 2020 (Literatur – Theorie – Geschichte 21), S. 37–54.

Schnyder 2021 = Schnyder, Mireille: Wahn, Witz und Wirklichkeit, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 7–28.

Schnyder / Gess 2019 = Schnyder, Mireille / Gess, Nicola: Poetiken des Staunens. Eine Einführung, in: Nicola Gess / Mireille Schnyder / Hugues Marchal / Johannes Bartuschat (Hgg.): Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven, Paderborn 2019 (Poetik und Ästhetik des Staunens 5), S. 1–10.

Schulthess / Imbach 1996 = Schulthess, Peter / Imbach, Ruedi: Die Philosophie im lateinischen Mittelalter. Ein Handbuch mit einem bio-bibliographischen Repertorium, Düsseldorf / Zürich 1996.

Teuber 2002 = Teuber, Bernhard: *Per speculum in aenigmate*. Medialität und Anthropologie des Spiegels vom Mittelalter zur frühen Neuzeit, in: Bernhard Teuber / Wolfram Nitsch (Hgg.): Vom Flugblatt zum Feuilleton. Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive, Tübingen 2002, S. 13–33.

Weiß 1966 = Weiß, Gustav: Ullstein-Gläserbuch. Eine Kultur- und Technikgeschichte des Glases, Berlin / Frankfurt a.M. / Wien 1966.

Williams 2019 = Williams, Thomas: Will and Intellect, in: Thomas Williams (Hg.): The Cambridge Companion to Medieval Ethics, Cambridge 2019, S. 238–256.

Wippel 1982 = Wippel, John F.: Essence and Existence, in: Norman Kretzmann / Anthony Kenny / Jan Pinborg / Eleonore Stump (Hgg.): The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism 1100–1600, Cambridge / New York 1982, S. 383–410.

Datenbank

Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français (DEAF), Koordination: Prof. Dr. Thomas Städler, technische Leitung: Marcus Husar, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, URL: https://deaf-server.adw-uni-heidelberg.de (letzter Zugriff: 09. Oktober 2020).

DEAFpré: *sensible* DEAFpré, in: Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français (DEAF), Koordination: Prof. Dr. Thomas Städler, technische Leitung: Marcus Husar, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, URL: https://deaf-server.adw-uni-heidelberg.de/lemme/sensible (letzter Zugriff: 08. April 2020).

DEAFpré: *sensiblement* DEAFpré, in: Dictionnaire Étymologique de l’Ancien Français (DEAF), Koordination: Prof. Dr. Thomas Städler, technische Leitung: Marcus Husar, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, URL: https://deaf-server.adw-uni-heidelberg.de/lemme/sensiblement (letzter Zugriff: 08. April 2020).

Johannes Lipps und Anna Pawlak

Ästhetik – Kanon – Kritik

Kreative Aneignung und kulturelle Hybridität nördlich der Alpen als Herausforderung archäologischer und kunsthistorischer Forschung

Abstract

By focusing on creative appropriation and cultural hybridity in premodern Northern art, this interdisciplinary chapter offers a critical reflection on the development of the canon in the history of research in art and classical archeology. Taking the praxeological model of the CRC 1391 *Different Aesthetics* as a starting point, we will explore how selected works of Roman architecture and early modern painting demonstrate their cultural synthesis, firmly anchored in the social structure of their place of origin, as well as how they negotiate this synthesis by genuinely artistic means.

Keywords

Creative Appropriation, Cultural Hybridity, Canon, Art History, Classical Archaeology, Northern Art

1. Einleitung

„Die Selbstreferentialität des Kanons ist der Grund für seine *longue durée*“,[1] hielt der Soziologe Alois Hahn 1998 pointiert fest und argumentierte, dass die machtgestützten Kanondurchsetzungen genauso wie die ihnen folgenden Sicherungen von Kanonreinheit stets auf Zensur basieren.[2] Werden kulturelle Kanones als „Identitätssymbolisierungen“[3] betrachtet, manifestiert sich insbesondere in der Moderne das reziproke Verhältnis von Kanonbildungen und nationalen respektive nationalistischen Bestrebungen.[4] Aus kulturgeschichtlicher Perspektive betrachtet, lassen sich solche historischen Konsolidierungen, an denen die Etablierung ästhetischer Normen und Traditionen maßgeblichen Anteil hat, gerade deshalb wiederholt als Träger diffiziler Identitätsstiftungen konturieren, weil die unterschiedlichen Formen der (Selbst-)Definition nicht ohne den systematischen Prozess der Exklusion, der vielschichtigen Pejorativierung des als Gegenpol konstruierten ‚Fremden‘ erfolgten.[5]

1 Hahn 1998, S. 460.
2 Vgl. Hahn 1998, S. 460.
3 Hahn 1998, S. 459.
4 Vgl. Hahn 1998, S. 463.
5 Vgl. Hahn 1998, S. 461–465.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-013

Den Ausgangspunkt der hier vorgestellten interdisziplinären Überlegungen bildet in diesem Zusammenhang die Beobachtung, dass sowohl in der Klassischen Archäologie als auch in der Kunstgeschichte zahlreiche antike und frühneuzeitliche Kunstwerke nördlich der Alpen, deren Gestaltung kulturelle Hybridität erkennen lässt, in der Vergangenheit folgenschwer als defizitär betrachtet wurden. Vor dem Hintergrund der Geschichte der beiden Fächer und ihrer jeweiligen Kanonbildungen sind derartige normative Urteile als Auswirkungen der wirkmächtigen Idee von Stilreinheit und Einheitlichkeit, kolonialer Denkmuster sowie der damit eng verbundenen anachronistischen Vorstellung einer kulturell überlegenen, andernorts missverstandenen und daher nur mit hohen Qualitätsverlusten rezipierten Kunst zu charakterisieren. Eine disziplinenübergreifende wissenschaftliche Revision solcher in der Forschung nach wie vor tradierter und wirksamer Bewertungsmuster ermöglichen aktuellere Ansätze der Kulturtransferforschung sowie insbesondere der postkolonialen Kulturtheorie, die u. a. die Dynamiken der sich im Zuge kultureller Kontakte ereignenden Transformationen fokussiert.[6] Die Begriffe der ‚Hybridisierung' und ‚Hybridität' meinen hier einerseits bestimmte Formen transkultureller Übersetzungsleistung, bei der kreative Potenziale freigesetzt werden, und andererseits einen fortlaufenden Prozess der ständigen Aushandlung von ethischen, sprachlichen, religiösen, politischen und daher – so möchten wir argumentieren – auch ästhetischen Fragen.[7] In Verbindung mit dem Problem der Kanonbildung scheint dabei der von Homi K. Bhabha hervorgehobene Konnex zwischen kultureller Praxis und Autorität sowie Hybridisierung zentral zu sein:

> Die gesamte Kultur ist rund um Verhandlungen und Konflikte konstruiert. In allen kulturellen Praxen gibt es den – manchmal guten, manchmal schlechten – Versuch, Autorität zu etablieren. Selbst bei einem klassischen Kunstwerk, wie einem Gemälde von Brueghel oder einem Musikstück von Beethoven, geht es um die Etablierung kultureller Autorität.[8]

In der gezielten punktuellen Annahme und / oder Ablehnung dieser auferlegten kulturellen Autoritäten besteht die Möglichkeit ihrer Modifizierung: „Dadurch werden die

6 Je nach Fachtradition und Gegenstandsbereich nähern sich verschiedene geisteswissenschaftliche Disziplinen den mit kulturellen Kontakten einhergehenden Transferprozessen mit Begriffen wie „Übersetzung" (Burke / Hsia 2007; Bachmann-Medick 2012; Bachmann-Medick 2014; Hofmann / Stockhammer 2017), „Adaption / Adaptation" (Weber 2012; Hutcheon 2013), „(kulturelle) Aneignung" (Hahn 2011; Schreiber 2013; Samida / Eggert / Hahn 2014), „Hybridisierung" (Bhabha 2000 [1994]; Bhabha 2016). Weitere verwandte Termini sind z. B. „Transkription" (Jäger 2004, S. 2–5; Jäger 2010; Ullrich 2015) und „Crossmapping" (Bronfen 2002; Bronfen 2009). Vgl. ferner Lachmann 2000; Boehm 2007.

7 Zu verschiedenen Formen produktiver (trans)kultureller Transferprozesse vgl. v. a. Espagne / Werner 1985; Espagne / Werner 1987; Kortländer 1995; Bronfen / Marius 1997; Burke 2000; Bhabha 2000 [1994]; Lüsebrink 2001; Middell 2001; Celestini / Mitterbauer 2011; Ette / Wirth 2014; Bhabha 2016.

8 Homi K. Bhabha in einem Radio-Interview mit dem ORF am 09. November 2007, zitiert nach Babka / Posselt 2016, S. 13.

Symbole der Autorität hybridisiert und etwas Eigenes daraus gemacht. Hybridisierung heißt für mich nicht einfach Vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde […].“[9] Eine derartige wissenschaftliche Auffassung der kulturellen Hybridität, „in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt“,[10] lässt sich in Teilen mit den Ergebnissen der Kulturtransferforschung verbinden, wie sie sich ausgehend von literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten seit Mitte der 1980er Jahre entwickelte.[11] Der Kulturtransfer wird darin grundsätzlich als ein dynamischer, von verschiedenen Akteur:innen intra- oder interkulturell im Spannungsfeld räumlicher, zeitlicher und sozialer Dimensionen betriebener Prozess der schöpferischen Nachahmung, Aneignung oder Übersetzung beschrieben, der von den Rezipient:innen entscheidend bestimmt und entsprechend gesteuert wird.[12] Im Zusammenhang mit einer ‚Grundvorstellung' der eigenen Kultur und Gesellschaft sowie deren Bedürfnissen kommt es dabei notwendigerweise zu einer selektiven Wahrnehmung und gezielten Adaption des ‚Anderen'.[13] In Hinblick auf dieses Verständnis der historischen Prozesse des Transfers oder Austauschs kommt materiellen Gütern und künstlerischen Praktiken als kulturellen Vermittlungsformen eine zentrale Bedeutung zu,[14] deren Erforschung sich die Geistes- und Kulturwissenschaften, darunter insbesondere die Objektwissenschaften, in den letzten Jahren vor allem im Kontext der Material Culture Studies und der sog. Biography of Objects zuwandten.[15]

Für die folgenden Ausführungen fungieren diese Forschungen und ihr methodisches Instrumentarium als Grundlage einer exemplarischen Analyse ausgewählter Monumente der antiken Architektur nördlich der Alpen sowie der unter dem umstrittenen Begriff des ‚Romanismus' bekannten frühneuzeitlichen Italienrezeption in der niederländischen Malerei. Fokussiert werden dabei Kunstwerke, die ihre in der sozialen Struktur der Entstehungsorte verankerte kulturelle Syntheseleistung ausstellen und verschiedentlich in signifikanter Weise mit genuin künstlerischen Mitteln verhandeln. Gerade diese, der Vielschichtigkeit der transalpinen Aneignungsprozesse entsprechende gestalterische Eigenlogik führte dazu, dass die zu analysierenden Bauten und Bilder in den breit rezipierten älteren Untersuchungen der beiden Fächer aufgrund der Annahme eindimensionaler Einflussgeschichte nicht nur als misslungene

9 Zitiert nach Babka / Posselt 2016, S. 13.

10 Bhabha 2000 [1994], S. 5.

11 Zur Entwicklung der Kulturtransferforschung mit ihren unterschiedlichen Ansätzen und differierenden Auffassungen des Kulturbegriffs vgl. Middell 2001; Kokorz / Mitterbauer 2004; Keller 2011; Schmale 2012; Wendland 2012; Middell 2016.

12 Vgl. Burke 2000; Lüsebrink 2001; Keller 2011; Mitterbauer 2011; Middell 2016.

13 Vgl. Middell 2016.

14 Vgl. exemplarisch Marx 2007; Kramer / Baumgarten 2009; North 2010; Kern 2013; De Giorgi / Hoffmann / Suthor 2013; Rosen 2015.

15 Vgl. u. a. Boschung / Kreuz / Kienlin 2015; Göttler / Mochizuki 2017; Gleixner / Lopes 2021.

Übernahmen italienischer Kunst bewertet, sondern auch als vermeintlich ‚fremde' Elemente innerhalb einer ‚autochthonen' künstlerischen Praxis problematisiert wurden. Der vorliegende Beitrag fokussiert daher zunächst die fachspezifischen Dynamiken und Tendenzen, die in der vorwiegend deutschsprachigen, archäologischen und kunsthistorischen Forschung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und insbesondere um 1900 zu solchen normativen Urteilen sowie der daraus resultierenden Konsolidierung des Kanons führten. Daran anknüpfend wird anhand der Untersuchung ausgewählter fragmentarisch erhaltener antiker Bauten nördlich der Alpen und eines Hauptwerks der Antwerpener Malerei des 16. Jahrhunderts für eine Auflösung des polarisierenden Ordnungsschemas ‚Italien – Mitteleuropa' sowie eine Neubewertung der jeweiligen Adaptionsstrategien im Sinne komplexer Aushandlungsprozesse künstlerischer Wissenspraktiken plädiert. Umarbeitungen und Neukonfigurationen tradierter Vorbilder sollen in diesem Kontext als bewusste konzeptionelle Weiterentwicklungen betrachtet und die programmatischen Auseinandersetzungen *mit* und Abweichungen *von* der – im Sinne Bhabhas – kulturellen Autorität italienischer Werke als Ausweis ästhetischer Eigenständigkeit und des Reflexionspotenzials der nördlich der Alpen entstandenen Kunst begriffen werden. Der vorgeschlagene Perspektivwechsel basiert auf dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik*,[16] das in besonderer Weise die Formen und Funktionen sowie den epistemischen Eigenwert dieser in die Denkmäler und Objekte nördlich der Alpen eingeschriebenen Ästhetik zu würdigen, systematisch zu erschließen und im jeweiligen sozialhistorischen Kontext zu verorten erlaubt.

2. Klassizismus – Romanisierung – Eigenlogik: Römische Architektur nördlich der Alpen

Im Zuge des Gallischen Krieges und der Feldzüge unter Augustus wurden binnen zweier Generationen das Gebiet westlich und südlich des Rheins sowie das Voralpenland Teil des Imperium Romanum. Mit der folgenden Eroberung bis zur (z.T. sogar über die) Donau, großer Teile des heutigen Baden-Württembergs und Hessens erhielten die Nordwestprovinzen ihre bis ins 3. Jahrhundert weitgehend gültige Gestalt.[17] Das ehemals römisch beherrschte Gebiet nördlich der Alpen ist durch Mittelgebirge und mehrere Flüsse stark zergliedert und war zur Zeit der römischen Eroberung von ‚keltisch' oder ‚germanisch' sprechenden Gruppen besiedelt,[18] die bereits in intensivem Austausch mit der Mittelmeerwelt standen.[19] Für die ‚keltischen' Gebiete sind zentrale Siedlungen von

16 Vgl. hierzu den Beitrag von Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert in diesem Band, S. 3–51, hier insbes. S. 26–29.

17 Wolters 1990; Hüssen 2000; Kemkes 2005; Strobel 2009; Wolters 2015; Wolters 2020.

18 Archäologisches Landesmuseum 2012 (Kelten); Uelsberg / Wemhoff 2020 (Germanen).

19 S. zuletzt Gebhard / Gleirscher / Marzatico 2011; Sievers 2020.

teils beachtlicher Größe nachgewiesen. Die sog. *oppida* waren zur besseren Verteidigung meist auf erhöhtem Terrain angelegt und von Flüssen umgeben.[20] Sie besaßen häufig eine von Caesar ausführlich beschriebene, mit Holz und Stein konstruierte Umfassungsmauer (*murus gallicus*)[21] und zum Teil ein orthogonal angelegtes Straßensystem.[22] Doch finden sich in ihnen darüber hinaus nur in Ausnahmefällen[23] aufwendige Steinbauten. Ansonsten dominierte weiträumig Holzarchitektur.[24] Dies änderte sich schlagartig unter römischer Herrschaft. Seit augusteischer Zeit wurden nördlich der Alpen zahlreiche Städte neu gegründet, die im Unterschied zu vielen *oppida* in der Ebene lagen.[25] Orte wie Trier, Mainz, Köln oder Augsburg erreichten in der Antike eine Bevölkerungszahl von mehreren zehntausend Personen und zeichneten sich durch eine raffinierte Infrastruktur und monumentale Bauten aus. Und auch vor den Städten, an den großen Überlandstraßen und im Hinterland entstanden Grabbauten, Aquädukte oder luxuriöse Villen. Eine wesentliche Grundlage dafür war die im Römischen Reich etablierte und seit augusteischer Zeit in den Nordwestprovinzen adaptierte Verwendung von Stein und Beton (*opus caementicium*) zur Realisierung von großen und widerstandsfähigen Monumenten. Die neu entstandenen Bauten übernahmen sichtlich Elemente im Mittelmeerraum verwendeter Architekturformen wie Podiumstempel, Basiliken oder Thermen mit korinthischen Säulen oder Gebälk. Doch handelt es sich bei den Monumenten nördlich der Alpen, so möchte ich argumentieren, um keine Architekturkopien. Vielmehr lassen sich häufig programmatische Unterschiede zu mediterranen Architekturkonzepten etwa im Grundriss oder Dekor fassen, die neben verschiedenen funktionalen und sozialen Ansprüchen geschuldeten Anpassungen auch eine eigene Ästhetik zu erkennen geben.

2.1. Der Weg ins kanonische Abseits und das postkoloniale Comeback

Die römischen Städte, ihre Bauten und Infrastrukturen prägten vielerorts als Ruinen bis ins Hochmittelalter die Landschaft und waren daher stärker als andere antike Hinterlassenschaften im Bewusstsein der Bevölkerung verankert.[26] Gerade im Mittelalter, aber auch in der Frühen Neuzeit avancierten die antiken Relikte (zum Teil umgedeu-

20 Fichtl 2000; Pion 2010, S. 35–46; Sievers 2015, S. 3–6. Für England: Pitts 2010; Champion 2016.

21 Caesar: Bellum Gallicum, 7,23.

22 Fernández-Götz 2020.

23 Z.B. Bibracte (Frankreich), s. Dhennequin / Guillaumet / Szabò 2008, bes. S. 22–66.

24 Elbert 2018; Karlsen 2020; Schuster 2020.

25 Metzler 1995; Woolf 2000; Lafon 2006, S. 67–79; Morscheiser-Niebergall 2009, S. 115–131; Gros / Torelli 2007, S. 271–321 und 337–368; Thiel 2014; Pellegrino 2020. Zum anfänglichen Fortleben der *oppida* in der frühen römischen Kaiserzeit: Colin / Buchsenschutz / Fichtl 1995.

26 Vgl. Clemens 2003.

tet) zu Kronzeugen historischen und gegenwärtigen städtischen Selbstbewusstseins.[27] Seit der zunehmend analytischen Erforschung antiker Architektur ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert lässt sich jedoch ein ambivalentes Verhältnis zu den Bauten der ehemaligen Nordwestprovinzen erkennen. Auf der einen Seite stießen die materiellen römischen Hinterlassenschaften nördlich der Alpen beflügelt durch die Wiederentdeckung antiker Schriftquellen, besonders der *Germania* des Tacitus[28] und der mittelalterlichen Tradierung der *Tabula Peutingeriana*[29], auf großes Interesse,[30] was seit dem 16. Jahrhundert neben der eher objektzentrierten Einrichtung von Antikensammlungen[31] auch in ersten Ausgrabungen römischer Architektur[32] nördlich der Alpen und deren gelegentlicher Darstellung in der Druckgraphik[33] mündete. Auf der anderen Seite konstruierte man in Anlehnung an Vitruv ein Kulturgefälle zwischen stadtrömischer, in Marmor erstrahlender Architektur[34] und deren Umsetzung in den Nordwestprovinzen.[35] Schließlich ließen sich bspw. die bei Vitruv zum Kanon erhobenen Proportionsregeln im Norden kaum nachweisen. Spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts stand die römische Architektur nördlich der Alpen aber endgültig im Schatten der mediterranen Bauten. Die Gründe hierfür waren vielschichtig. Mit den klassizistischen Strömungen im Rahmen der gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Klassischen Archäologie und bildungsbürgerlicher Ideale mit ihrer starken Fokussierung auf die griechische Klassik und einer dezidiert kolonialen und nationalen Perspektivierung des Forschungsgegenstandes seit dem 19. Jahrhundert seien hier jedoch besonders wirkmächtige Faktoren angeführt:

27 U. a. Petry 1984; De la Bédoyère 2001, S. 228 f.; Wagner 2001; Clemens 2003; Clemens 2009, S. 315–320; Schnapp 2011, S. 104 f.; Heising 2015, S. 3. Zur Umdeutung der Igeler Säule als Monument der konstantinischen (christlichen) Familie: Clemens 2003; Wiegartz 2004, S. 127–132; Clemens 2009, S. 321–324.

28 Zu Forschungsstand und Wirkungsgeschichte der *Germania* des Tacitus: Pohl 2000, S. 59–65; Schnapp 2011, S. 129–132.

29 Zuletzt: Rathmann 2016.

30 Zumal es dadurch möglich wurde, verschiedene Ruinenstädte zu identifizieren: S. für Deutschland die Arbeiten von Sigismund Meisterlin (Schnapp 2011, S. 125–128), für England später diejenigen von William Camden (Schnapp 2011, S. 154–157; Hingley 2016).

31 Ott 2002; Schnapp 2011, S. 185–195.

32 Bspw. in Basel (Hufschmid / Pfäffli 2015) oder in Mandeure (Jeannin 2012, S. 20).

33 S. etwa Beiträge in Boschung / Schäfer 2019.

34 Das Interesse an römischer Architektur bezog sich in der Renaissance vorrangig auf die Stadt Rom: Schnapp 2011, S. 136–146. Zahlreiche Architekten – etwa Antoine Desgodetz (Kruft 2013, S. 153–155) oder Heinrich Schickard (Kruft 2013, S. 192) – reisten aus den ehemaligen Nordwestprovinzen zu Studienzwecken nach Rom. Und auch moderne klassizistische Ruinen in späteren Landschaftsgärten orientierten sich lange fast ausschließlich an den berühmten Vorbildern in Italien: Rieche 2004, S. 233.

35 Vitruv: De architectura, II, 1,4.

In den 1750er Jahren hatte eine intensive Diskussion über die historische und ästhetische Wertigkeit antiker Kunst und Architektur eingesetzt. Ausgangspunkt waren die ersten exakten Vermessungen und Beschreibungen griechischer Architektur in den Publikationen von Julien-David Le Roy (1724–1803) im Jahr 1758 und von James Stuart (1713–1788) sowie Nicholas Revett (1720–1804) ab 1762 zu den Altertümern Athens und Attikas.[36] Dabei wurde insbesondere die in Frankreich schon im 17. Jahrhundert aufgeworfene Frage verhandelt, ob der griechischen oder römischen Architektur der historische und ästhetische Vorzug zu geben sei.[37] Trotz heftigen Widerspruchs durch Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) sprach die Mehrzahl der internationalen Forscher der griechischen Kunst und Architektur gegenüber der römischen eine Vorrangstellung zu.[38] Die prominentesten Beiträge zu diesem Diskurs sind Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) 1755 erschienene Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griech. Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* sowie seine *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* von 1762.[39] Damit prägten Forscher wie Winckelmann eine klassizistische Tradition, wonach die Kunst der Römer als Niedergang der kulturellen Blüte Griechenlands verstanden wurde. Bereits wenige Jahre zuvor hatten Stuart und Revett ihr Vorhaben der Publikation attischer Antiken folgendermaßen begründet:

> Rome, who borrowed her Arts and frequently her Artificers from Greece, has by means of Serlio, Palladio, Santo Bartoli, and other ingenious men, preserved the memory of the most excellent Sculptures, and magnificent Edifices which once adorned here […]. But Athens, the mother of Elegance and Politeness, whose magnificence scarce yielded to that of Rome, and who for the beauties of a correct style must be allowed to surpass her, as much as an original excels a copy, has been almost entirely neglected. So that unless exact copies of them be speedily made, all her beauteous Fabricks, her Temples, her Theatres, her Palaces will drop into oblivion.[40]

Während die griechische Architektur als ästhetisch überragend bezeichnet wurde, betonte man bei der römischen Architektur allenfalls die bereits von Plinius dem Älteren als fortschrittlich angesehenen technischen Leistungen – etwa in der Infrastruktur.[41] Doch auch innerhalb der römischen Architektur gab es Abstufungen: So wurden die Bauten Roms und Mittelitaliens gegenüber Monumenten gerade der nordwestlichen Provinzen höher geschätzt und in der Forschung stärker beachtet. Soziale Praktiken wie diejenige des ‚Grand Tour', der seit der Frühen Neuzeit besonders die Monumente Roms und Italiens adressierte, den Denkmälern nördlich der Alpen aber kaum Aufmerksam-

36 Le Roy 1758 (dazu Kruft 2013, S. 236 f.); Stuart / Revett 1762–1816 (dazu Kruft 2013, S. 237 f.).
37 Zusammenfassend: Baumgartner 2000, S. 253–266.
38 Zu Piranesi: Wilton-Ely 1972; Kruft 2013, S. 224–228. Zahlreiche Gegenstimmen bei Kruft 2013, S. 331–396.
39 Zu Malerei und Skulptur: Winckelmann 2002 [1764], S. 562–584. Zu Baukunst: Winckelmann 1762.
40 Stuart / Revett 1751, Einleitung, o.S.; Watkin 2006.
41 Vgl. Plinius: Historia Naturalis, xxxvi, 122–124.

keit widmete und diese Wertungen über das Medium der Druckgraphik, seit den 1760er Jahren auch der Korkmodelle,[42] gleichsam in das kulturelle Gedächtnis Mitteleuropas einschrieb, etablierten und bestätigten den fortan wirkmächtigen Kanon mittelitalischer und stadtrömischer Bauten. Die angesprochenen Tendenzen wurzelten dabei bekanntermaßen in der Aufklärung des späten 18. Jahrhunderts und entfalteten eine enorme politische Sprengkraft, die in Form bildungsbürgerlicher Ideale im 19. Jahrhundert perpetuiert wurde.

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verstellte zusätzlich der kolonialzeitliche Blick auf die Römer, als im Norden nur bedingt verstandene Kulturbringer, eine neutrale Beschäftigung mit antiker Architektur nördlich der Alpen. So wurden die Bauten der Nordwestprovinzen in der Nachfolge Theodor Mommsens und Francis John Haverfields allgemein als lokale Bemühungen einer ‚ungefilterten' Übernahme stadtrömischer Formen und Lebensweisen verstanden.[43] Die Monumente galten dabei lediglich als unterschiedlich defizitär umgesetzte Adaptionsversuche einer randständigen Bevölkerung, die nicht in der Lage war, Bauten mit einem intellektuellen Anspruch und einer eigenen Ästhetik zu errichten.[44] In diesem Modell war Rom positiv konnotiert. Für dieses ‚Kulturbringen' wurde der Terminus der ‚Romanisierung' eingeführt.[45] Statt den Römern boten sich in den modernen Nationalstaaten zudem stärker die ‚Kelten' bzw. ‚Germanen' für die Etablierung legitimierender Narrative an.[46] So fand die Architektur nördlich der Alpen in den zahlreichen Handbüchern zur römischen Architektur, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstanden, kaum Erwähnung.[47] Wurden sie doch einmal thematisiert, wurde ihnen keine intendierte Ästhetik zugestanden. Im Falle der durch Rusticamauerwerk gebildeten *Porta Nigra* in Trier erkannte beispielsweise Alfred von Domaszewski zwar durchaus eine gewisse „malerische" Qualität, doch verwies er gleichzeitig darauf, dass diese Wirkung „nicht beabsichtigt" gewesen, sondern vielmehr das zufällige Resultat mangelnder Sorgfalt sei, da „man sich nirgend die Mühe nahm, die Quader zu glätten".[48] Wenig später formuliert Josef Durm in der zweiten Auflage seiner *Baukunst der Römer* 1905 in einem Kapitel mit dem Titel „Charakteristik der römischen Architektur" die zeittypische Sichtweise einer einseitigen

42 Vgl. Helmberger / Kockel 1993; Kockel 1996, S. 14 f.

43 So bei Theodor Mommsen 1992, S. 304–340.

44 Haverfield 1979 [1923], S. 14 f.; Mommsen 1992, S. 303.

45 Zusammenfassend: Rothe 2005, S. 1–5; Langner 2020, S. 13–17.

46 King 2001; Reddé 2006, S. 65–79 (für Frankreich). Struck 2001, S. 101, 106 f.; Bender et al. 2000, S. 312–321; Focke-Museum 2013 (für Deutschland).

47 Siehe Anderson / Phené Spiers 1905, S. 280–285; Noack 1910; Robertson 1929. Etwas stärker thematisieren die Monumente nördlich der Alpen Borrmann 1904, S. 257–260 und Durm 1905 [1885], S. 440, 742–745.

48 Domaszewski nach Durm 1905 [1885], S. 440. Vgl. zur aktuellen Bewertung solcher Bossierungen: Grawehr 2017.

Einflussgeschichte von Rom aus in die Provinzen programmatisch mit den Worten: „So weit die Römer ihre Waffen trugen, so weit trugen sie auch ihre Kunst! […] überall finden wir dieselbe Architektur.“[49]

Während gewissermaßen in der Tradition der Griechen-Römer-Antithese des 18. Jahrhunderts auch den römischen Bauten nördlich der Alpen zumindest eine technische ‚Meisterschaft‘ zuerkannt wurde, führten die genannten Entwicklungen zu einer anhaltenden ästhetischen Geringschätzung römischer Bauten nördlich der Alpen und ihrer Skulpturausstattung, der jede kreative Eigenleistung kategorisch aberkannt wurde.[50] Diese Sichtweisen werden vergleichsweise unbemerkt durch wertende Formulierungen bis heute tradiert. So heißt es bspw. bei Helmut Schoppa in einer 1957 erschienenen Schrift: „Überhaupt darf bei der Beurteilung der Plastik in den Reichsteilen nördlich der Alpen das Kulturgefälle nicht vergessen werden, das den Abstand zwischen Rom und Rhein bedingt.“[51] Zum Teil führt er diese Qualitätsunterschiede auf die keltisch-germanische Bevölkerung zurück, aber auch die Soldaten zeichnen für die aus seiner Sicht geringe kulturelle Entwicklung mit verantwortlich: „In wirtschaftlicher Hinsicht wird man im Limesgebiet einen bescheidenen Wohlstand voraussetzen dürfen, in kultureller Hinsicht nichts, was den Horizont des durchschnittlichen Soldaten übersteigt.“[52] Auch wenn solche dogmatischen Aussagen in rezenten Publikationen in der Regel etwas zurückgenommen werden, so bleibt das Bild einer einseitigen Einflussgeschichte doch unangetastet. Patrick Schollmeyer thematisiert 2008 in seiner Einführung zu römischen Tempeln beispielsweise nur auf einer Seite die Bauten der Nordwestprovinzen, verweist dabei vor allem auf die „Vorbildhaftigkeit stadtrömischer Anlagen für die Provinzen“ und konstatiert „eine starke Abhängigkeit von [nicht näher spezifizierten] römischen Architekturentwürfen“.[53] Beispielhaft für diese Betrachtungsweise mit ihren impliziten Wertmustern steht ferner der Titel der 2014 in Trier und Stuttgart gezeigten Ausstellung *Ein Traum von Rom. Stadtleben im römischen Deutschland*.[54]

Dennoch begann sich mit der kritischen Aufarbeitung der kolonialistischen Sichtweisen seit den 1990er Jahren tendenziell die Bewertung der römischen Provinzen

49 Durm 1905 [1885], S. 176.

50 Vereinzelte Versuche einer Rehabilitierung römischer Architektur und Skulptur nördlich der Alpen lassen sich in den 1930er und 1940er Jahren feststellen, sind jedoch anders motiviert und methodisch aus heutiger Sicht mehrheitlich unhaltbar: bes. Schoppa 1930. Blümel 1940, S. 82 sieht in den Steinmetzprodukten der Nordwestprovinzen hingegen Verbindungen zur archaischen Kunst Griechenlands: „In ihrer Anlage unterscheiden sie sich nicht wesentlich von frühen griechischen Skulpturen […]. Nur in der Klarheit der Gliederung und in der Konsequenz der Formgebung halten sie natürlich den Vergleich mit archaischen Skulpturen aus Griechenland nicht aus.“

51 Schoppa 1957, S. 34.

52 Schoppa 1957, S. 30.

53 Schollmeyer 2008, S. 148.

54 Reuter / Ewigleben 2014.

langsam zu wandeln, womit auch der Blick für die verschiedenen Bewohner des Römischen Reiches und ihre unterschiedlichen soziokulturellen Praktiken geöffnet wurde.[55] Dahinter steht die Anwendung eingangs zitierter geisteswissenschaftlicher Modelle zu kulturellen Kontakten,[56] die es gestatten, die polarisierenden Sichtweisen „Stadtrom versus Provinz“, „Römer versus Indigene“, „Oberschicht versus Untertanen“ oder „Hochkunst versus Alltagsgegenstände“ aufzugeben und stattdessen die kulturelle Eigenständigkeit verschiedener Städte und Regionen sowie die pluralen Identitäten ihrer Bewohner:innen zu betonen.[57]

Dies bietet auch neue Möglichkeiten für das Verständnis der römischen Architektur nördlich der Alpen, die nicht mehr (nur) vor der Folie stadtrömischer Monumente beurteilt werden muss. Vielmehr wird deutlich, dass es sich bei den Bauten nördlich der Alpen um keine unmittelbaren Kopien handelt, sondern sich programmatische Unterschiede zu mediterranen Architekturkonzepten fassen lassen, die als eigenständige Weiterentwicklungen zur Anpassung u.a. an die eigenen Nutzungsansprüche[58] oder verschiedene semantische Systeme[59] zu verstehen sind. Doch geben sie auch eine eigene, aufgrund der skizzierten Rezeptions- und Forschungsgeschichte noch kaum untersuchte Ästhetik zu erkennen,[60] der wir uns im Folgenden anhand von zwei Leitfragen nähern möchten: Wodurch zeichnete sich die römische Architektur nördlich der Alpen gerade im Unterschied zu den Bauten in Italien aus? Wer veranlasste ihre Aufstellung und welche politischen, religiösen und gesellschaftlichen Funktionen im konkreten soziokulturellen Kontext sollten sie erfüllen?

2.2. Frühkaiserzeitliche Sepulkralkunst im sozialen Kontext: Ausgewählte Grabmonumente aus Mainz

Die aufgeworfenen Fragen und die zu ihrer Beantwortung heranzuziehenden Quellen sind viel zu reichhaltig, um sie im Folgenden auch nur ansatzweise vollständig in den Blick zu nehmen. Stattdessen sollen Schlaglichter auf die mit den Monumenten nördlich der Alpen verbundenen ästhetischen Eigenleistungen anhand ausgewählter Grabbauten aus der Provinzhauptstadt *Mogontiacum* (Mainz) im Norden der Provinz Germania Su-

55 Bspw. Millett 1990; Webster / Cooper 1996; Mattingly 1997; Woolf 1998; Mattingly 2002; Terrenato 2005; Mattingly 2014; Versluys 2014; Revell 2014.

56 Bspw. Synkretismus, Pidginisierung, Kreolisierung, Hybridisierung, Globalisierung, Glokalisierung, Netzwerke und vieles mehr: Schreiber 2013; Hahn 2014, S. 99–107; Versluys 2014; Hofmann / Stockhammer 2017.

57 Bspw. Revell 2009; Gardner 2013; Langner 2020.

58 Bspw. Hesberg 2009; Hufschmid 2016; Lipps 2017.

59 Vgl. hierzu die Beiträge von Hesberg 1995; Hesberg 2003.

60 Dabei wird die Ästhetik römischer Architektur entlang der Mosel bereits in der Antike überaus positiv bewertet: Ausonius Mosella.

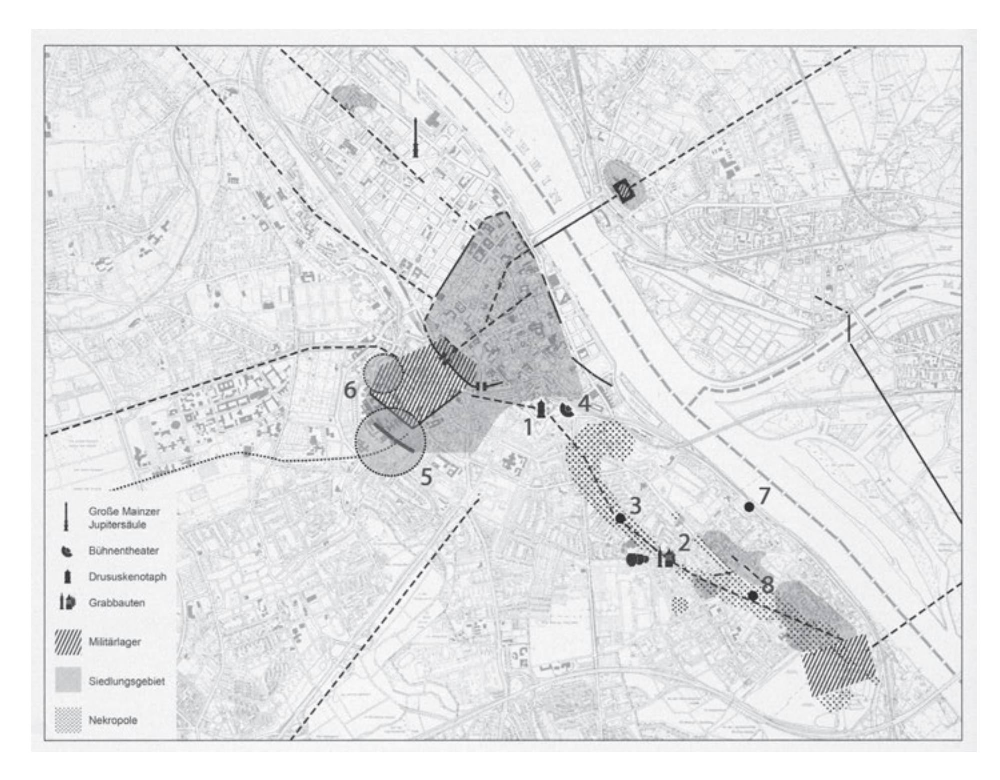


Abb. 1. Die Stadt Mainz in römischer Zeit mit eingetragenen Fundorten der besprochenen Denkmäler. Nr. 1 sog. Drususmonument (Abb. 2–3), Nr. 2 die Weisenauer Gräberstraße (Abb. 4, 7, 8, 10, 15), Nr. 3 Grabmal der Cassii (Abb. 6), Nr. 4 Konsolengeison (Abb. 9), Nr. 5 Grabstele des Soldaten Cn. Musius (Abb. 11), Nr. 6 Grabstele des Soldaten Rufus (Abb. 12), Nr. 7 Grabstele des Blussus (Abb. 13), Nr. 8 sog. Weisenauer Gärtner (Abb. 14); nach Boppert / Ertel 2015b, S. 80 Abb. 1a, überarbeitet durch Elisa Schuster.

perior geworfen werden. Der Ort avancierte im vorletzten Jahrzehnt v. Chr. im Zuge der Errichtung eines Truppenlagers auf einem Hochplateau gegenüber der Mainmündung, der dauerhaften Stationierung gleich zweier Legionen ab spätestens 17 n. Chr. sowie der Etablierung eines zusätzlichen Militärlagers in Mainz-Weisenau innerhalb kurzer Zeit zu einem der größten Ballungszentren nördlich der Alpen (Abb. 1).[61]

Als zentrale Drehscheibe für Truppenbewegungen im Norden des Imperiums beherbergte die zuvor nur sporadisch besiedelte Gegend[62] bis zu 30.000 Soldaten.[63] Anhand

61 Zum Legionslager Burger-Völlmecke 2020, bes. S. 184–207. Zum Lager in Mainz-Weisenau zuletzt Boppert / Ertel 2019, S. 5 f.

62 Zu den spätlatènezeitlichen Funden und Befunden Hornung 2016, S. 211; Burger-Völlmecke 2020, S. 183.

63 Strobel 1991; Boppert 1992a, S. 29–34.

der in Mainz umfangreich erhaltenen Grabinschriften ist die territoriale Herkunft vieler dieser Soldaten bekannt. Sie stammten hauptsächlich aus Norditalien und Südfrankreich. Doch sind auch Einheiten mit zum Teil unterschiedlichen Muttersprachen aus dem heutigen Spanien, England, dem Balkan, der Türkei und dem Vorderen Orient dokumentiert. Mit der Ankunft des Militärs entstanden zudem vor dem Legionslager, in Mainz-Weisenau sowie weiter flussabwärts Zivilsiedlungen, in denen Veteranen, Handwerker, Händler und Freigelassene mit ihren nachgezogenen oder vor Ort gegründeten Familien und ggf. Sklaven in der Hoffnung Unterkunft fanden, von dem neuen Wirtschaftszentrum zu profitieren. Und nicht zuletzt kamen zahlreiche Mitglieder der vormals nördlich der Alpen ansässigen Bevölkerung nach Mainz, sodass man für die frühe Kaiserzeit vorsichtig geschätzt von einer höheren fünfstelligen Bevölkerungszahl ausgehen kann, die sich aus allen Teilen der antiken Welt zusammensetzte und polyglott war.[64] Die logistischen und sozialen Herausforderungen, die mit der Versorgung einer so schnell gewachsenen Siedlung zu bewältigen waren, dürften enorm gewesen sein. Das betraf nicht zuletzt das Bauwesen, das neben Architekten und Handwerkern auf zahlreiche Rohstoffe mit zugehöriger Infrastruktur angewiesen war – Strukturen, die es vielerorts erst zu etablieren galt.

Die im Folgenden vorgestellten Grabmonumente, bei denen es sich mehrheitlich um vergleichsweise monumentale Architekturen handelt, bieten sich für eine exemplarische Analyse gleich aus mehreren Gründen an: (1) Sie dokumentieren eine in der römischen Welt weithin verbreitete und seit augusteischer Zeit auch nördlich der Alpen aufgenommene Praxis, großformatige Grabbauten in Stein unter großen finanziellen Anstrengungen zu errichten und dadurch dauerhaft der Nachwelt im Gedächtnis zu bleiben. Schließlich erstrecken sich die antiken Nekropolen anders als unsere heutigen Friedhöfe entlang vielfrequentierter Straßen und Flüsse und waren auf eine möglichst weite Sichtbarkeit hin angelegt;[65] (2) Überreste römischer Grabbauten sind für Mainz zwar nur fragmentarisch, dafür aber verhältnismäßig zahlreich überliefert und präsentieren ein formal reichhaltiges Spektrum an gestalterischen Möglichkeiten; außerdem konnte im Jahr 2019 mit der sog. Weisenauer Gräberstraße ein ungewöhnlich gut erhaltener und großflächig ergrabener Befund einer römischen Gräberstraße dokumentiert werden, von dem aus sich die Grabarchitektur der Stadt exemplarisch darstellen lässt. (3) Die Inschriften und / oder Reliefs der Grabmonumente erlauben außergewöhnlich detaillierte Aussagen zu ihren Erbauern und deren medialer Inszenierung und sozialer Fremd- oder Selbstverortung im Kontext eines sich gerade erst formierenden, multikulturell geprägten Gemeinwesens.

64 Zur Sozialstruktur im römischen Mainz ausführlich Kronemayer 1983; Strobel 1991, S. 47 f.; Schipp 2013, S. 75–116.

65 Allgemein zu Bestattungssitten im Westen des Imperium Romanum: Schrumpf 2006.

Die Bilder und Texte am Grab sind dabei nicht als unmittelbare Visualisierung des Lebens der Verstorbenen zu verstehen. Vielmehr sind sie deutlich idealisiert und befinden sich somit in einem sensiblen Spannungsfeld: Zum einen sind sie durch soziale Konventionen gewissen Auflagen unterworfen; zum anderen verfügen sie über ein den Medien eigenes kreatives Potenzial, das zwischen Dokumentation und Fiktion zu oszillieren vermag. Die Errichtung der Grabbauten erfolgte somit nicht nur für die Toten, sondern gerade auch für die kollektive Gemeinschaft der Lebenden, die diese Monumente konzipierte, errichtete und rezipierte.

Der für den SFB 1391 bezeichnende praxeologische Ansatz und die damit verbundene explizite Einbeziehung der heterologischen Dimension rückt die beschriebene heterogene Bevölkerungsstruktur im frühkaiserzeitlichen Mainz unmittelbar ins Blickfeld, was für sich genommen schon auf die Unzulänglichkeiten rein binärer Denkmodelle von italischer *versus* mitteleuropäischer Architektur verweist. Geradezu programmatisch dafür steht der erste unter römischer Herrschaft entstandene Monumentalbau der Stadt. Es handelt sich um ein in antiken Schriftquellen ausführlich gewürdigtes Kenotaph, also ein Grabmal ohne Bestattung, für Nero Claudius Drusus, den jüngeren der beiden Stiefsöhne von Kaiser Augustus.[66] Drusus, der von Mainz aus Eroberungskriege im rechtsrheinischen Germanien vorangetrieben hatte und bis zur Elbe gekommen sein soll, war auf dem Rückweg im Spätsommer 9 v. Chr. Livius zufolge vom Pferd gestürzt, hatte sich dabei den Schenkel gebrochen und starb dreißig Tage später in einem provisorisch errichteten Sommerlager an den Folgen des Unfalls.[67] Sein Bruder Tiberius war auf die Nachricht seiner Verletzung hin angeblich in einem Gewaltritt aus Italien zu ihm gereist, hatte ihn gerade noch lebend angetroffen und seinen Leichnam zurück ins Mainzer Hauptquartier begleitet.[68] Dort soll das Heer unmittelbar mit der Errichtung eines *tumulus* zur Bestattung seines beliebten Anführers begonnen haben, musste den Leichnam allerdings auf Geheiß von Augustus für die standesgemäße Beisetzung im stadtrömischen Augustusmausoleum herausgeben. Stattdessen befahl der Kaiser, den *tumulus* als Kenotaph fertigzustellen. Die Errichtung des Kenotaphs dürfte zu Lebzeiten des Augustus bis spätestens 14 n. Chr. fertig oder weit vorangeschritten gewesen sein, da der Kaiser selbst ein von ihm persönlich verfasstes *elogium* einmeißeln (*insculpsisse*) ließ.[69] Bei dem Monument handelt es sich somit um ein Produkt kollaborativer Autorschaft, das durch Soldaten unterschiedlicher Herkunft in Abstimmung mit dem römischen Kaiser zur Ausführung kam. Bei der Errichtung vereinte sich zunächst im Heer vorhandenes Knowhow,[70] das nachträglich vermutlich um das Knowhow des eigens aus

66 Siehe u. a. Panter 2007, S. 18–25.

67 Livius: Römische Geschichte, 142.

68 Zu den Geschehnissen zusammenfassend: Johne 2006, S. 102–106.

69 Sueton: Leben, 1,5.

70 Zur Tätigkeit der Mainzer Legionen ferner: Stribrny 1987, S. 8; Frenz 1991.

dem Süden angeforderten technischen Personals aus dem Umfeld des Kaiserhauses ergänzt wurde.[71] Außerdem sollten fortan am Todestag des Drusus zu seinem Gedenken große Feierlichkeiten in Mainz veranstaltet werden, zu denen das Heer *decursiones* und eigens angereiste Gesandtschaften von ca. 60 Stammesgemeinden der Gallier und linksrheinischen Germanen *supplicationes* darzubringen hatten.[72] Dadurch wurden Mitglieder nahezu aller lokaler und überregionaler Bevölkerungsschichten in die ritualisierte Inszenierung und Rezeption des Monuments eingebunden. Die hierfür entwickelte Logistik, insbesondere der Abbau von neu erschlossenen Rohstoffen und deren Transport,[73] dürften in der Folge impulsgebend für weitere Bauten in der Region gewirkt haben.[74] Spätestens in der folgenden Generation im Jahre 19 n.Chr. wurde ein weiteres Mal ein überregional besetztes ‚Autorenkollektiv' im Mainzer Stadtbild präsent, als nach dem ebenfalls frühen Tod von Drusus' Sohn Germanicus auf Senatsbeschluss in Rom für ihn ein Bogen unweit des Kenotaphs errichtet wurde.[75]

In der Forschung wurde schon früh ein heute in der Mainzer Zitadelle inkorporierter monumentaler Caementiciumkern (‚Drusussstein') mit jenem für Drusus nach 9 v.Chr. errichteten *tumulus* bzw. mit dem anschließend umgestalteten Kenotaph in Verbindung gebracht (Abb. 1 Nr. 1).[76] Auch wenn diese Zuweisung mangels Inschrift nicht restlos gesichert ist,[77] so deuten allein die schiere Größe des heute noch über 21 Meter hoch aufragenden Baus sowie seine Lage südöstlich im Vorfeld des Legionslagers in privilegierter Position oberhalb der Mainmündung auf seine herausragende Stellung und die Macht des römischen Imperiums hin (Abb. 2).[78]

Mangels stratifizierter Ausgrabungen in ungestörten Schichten oder naturwissenschaftlicher Untersuchungen (bspw. von Holzüberresten im Caementiciumkern) kann für seine Datierung derzeit nur eine bautypologische Einordnung fruchtbar gemacht

71 Vgl. den in Teilen analogen Vorgang bei der Errichtung des besser erhaltenen Kenotaphs für den Enkel Augustus' Gaius Caesar in Limyra in der heutigen Türkei: Ganzert 1984.

72 Tab. Siar. 29–32; Lebek 1989, S. 48, 51–54 und 67–72; Herz 2001, S. 103–112; Spickermann 2003, S. 85–91; Spickermann 2006, S. 169; Panter 2007, S. 15–25; Blänsdorf 2020, S. 94–99.

73 Zu den Steinbrüchen des sog. Drususmonuments: Panter 2007, S. 83–85. Zu den besser erforschten Anfängen des antiken Steinbruchs etwas weiter nördlich am Rhein: Schaaff 2010, S. 265–272.

74 Mit im Detail unterschiedlichen Wertungen: Scholz 2012, S. 43; Hornung 2014, S. 52–158.

75 Tacitus: Annalen, 2,83,2; CIL VI 31199.

76 Zur Rezeption und älteren Forschungsgeschichte: Frenz 1985, S. 395–397; Pelgen 2003.

77 Vgl. die daraus resultierende Skepsis bei Andrikopoulou-Strack 1986, S. 26f.; Gans 1997; Haupt 2010. Als Argumente gegen eine Zuweisung des Caementiciumblocks an das Kenotaph des Drusus werden der in frühen Schriftquellen verwendete terminus ‚*tumulus*' sowie die Verwendung unterschiedlicher Steinmaterialien und vormals bearbeiteter Steinquader vorgebracht. S. demgegenüber Scholz 2012, S. 42f., Anm. 150 und 152.

78 U.a. Hesberg 1992, S. 107; Spickermann 2006, S. 168–171; Panter 2007; Scholz 2012, S. 42f.; Hornung 2014, S. 59–62; Witteyer 2014, S. 76–78; Ertel 2015, S. 2; Blänsdorf 2020, S. 94–99; Schäfer 2021, S. 292–295.

werden. Das heute teilweise unter der Erde begrabene Monument mit zunächst würfelförmigem und anschließend zylinderartigem Aufbau entspricht Gestaltungsweisen, wie sie aus Rom und Umland bekannt sind und bevorzugt vom späteren 1. Jahrhundert v.Chr. bis in die frühe Kaiserzeit, besonders aber unter Augustus zur Ausführung kamen.[79] Der aktuelle Eindruck vor Ort täuscht jedoch: Ursprünglich dürften die Außenseiten des sog. Drusussteins nämlich mit großen Steinquadern verblendet und mit aufwendigen Architekturordnungen verziert gewesen sein, wenngleich jede Visualisierung mangels erhaltener Überreste hypothetisch bleiben muss (Abb. 3).[80]

Sowohl das für Mainz nur durch Texte überlieferte Architekturkonzept des *tumulus* (mutmaßlich mit hölzerner oder steinerner Umfriedung)[81] als auch der sog. Drususstein finden Vergleiche in Rom selbst und seinem unmittelbaren Umland, stellen aber keine unmittelbaren Kopien dar. Vielmehr zeigt insbesondere der archäologisch fassbare sog. Drususstein einen eigenen Entwurf mit imperialem Anspruch, für dessen Dimensionen und Aufbau es auch weit über Mainz hinaus keinen Vergleich gibt.

Einen Eindruck von dem vor Ort eher üblichen Repertoire frühkaiserzeitlicher Grabbauten bietet dagegen eine zwischen 1982 und 1992 in einer Länge von über 250 Metern ausgegrabene antike Gräberstraße, die, auf einem Höhenzug gelegen, das Legionslager mit dem Auxiliarlager in Weisenau verband und u.a. durch den sog. Drususstein nobilitiert wurde (Abb. 1 Nr. 2). Hier wurden über dreißig aneinander gereihte Grabbezirke mit zahlreichen Bestattungen entdeckt (Abb. 4).[82]

Die Bauten waren wie üblich bereits seit der Spätantike als Steinbruch für neu anstehende Bauaufgaben verwendet und bis auf ihre Fundamente abgetragen worden. Doch konnten bei den Ausgrabungen 321 kleinteilige Architekturfragmente geborgen werden, die beim Abbruch der Monumente abgeschlagen und liegen gelassen wurden[83] und mehrheitlich aus in Lothringen abgebautem Jurakalkstein bestehen.[84] Aufgrund ihrer Fundlage und zueinander passenden Dimensionen wurden mehrere Fragmentgruppen voneinander geschieden und hypothetisch einzelnen Gebäuden zugewiesen.[85] Rundgräber stellen dabei eine Ausnahme dar.[86] Stattdessen wurden drei von der Forschung als Mausolea oder mehrstöckige Aediculabauten bezeichnete,[87] besonders große

79 Hesberg 1992, S. 121–159; Gans 1997, S. 22; Schwarz 2002; Panter 2007, S. 97–99; Scholz 2012, S. 43.

80 Zur Rekonstruktion Frenz 1985; Panter 2007, bes. S. 92.

81 Vgl. Berke 2013.

82 Witteyer / Fasold 1995; Witteyer 2000, S. 319–343.

83 Boppert / Ertel 2019, S. 22–24.

84 Stribrny 1987; Boppert / Ertel 2015a, S. 49 mit Anm. 1. Boppert / Ertel 2019, S. 24f. Zum Lothringer Kalkstein zuletzt: Giljohann / Wenzel 2015, S. 19–22.

85 Boppert / Ertel 2019, S. 25f.

86 Boppert / Ertel 2019, S. 128–131.

87 Gabelmann 1979, S. 7f.; Andrikopoulou-Strack 1986, S. 9–36; Hesberg 1992, S. 121; Scholz 2012, II, S. 91, Nr. 572.



Abb. 2. Das sog. Drususmonument im Jahr 2022.

Monumente identifiziert,[88] die mit einem geschlossenen Untergeschoss, einem geöffneten, mit Statuen ausgestatteten Obergeschoss und einem pyramidalen Schuppendach rekonstruiert wurden. Der mit 80 Fragmenten besterhaltene Grabbezirk Nr. XXIV misst in seiner Grundfläche 7,30 mal 9,10 Meter. Innerhalb der Einfriedung stand ein doppelgeschossiger Grabbau von 3,40 mal 2,90 Meter Grundfläche, der einst eine Höhe von etwa 10 Metern besessen haben dürfte (Abb. 5).

Während das geschlossene Untergeschoss von zwei korinthischen Pilastern gerahmt wurde und vermutlich Inschriften trug, zeigt das Obergeschoss eine von zwei korinthischen Säulen gerahmte Aedicula, gefolgt von einem pyramidalen, mit vier Tritonen als Akroteren geschmückten Dach. In der Aedicula waren vermutlich die zwei Statuen der Grabinhaber aufgestellt, bei denen es sich den bescheidenen Fragmenten zufolge um Soldaten gehandelt haben dürfte. Anhand der im Grabbezirk gemachten Funde, vor allem aber der Architekturfragmente lässt sich der Grabbezirk Nr. XXIV in

88 Boppert / Ertel 2015b; Boppert / Ertel 2019, S. 69–85, Nr. XV; S. 87–104, Nr. XXIV; S. 113–127, Nr. XXXV.

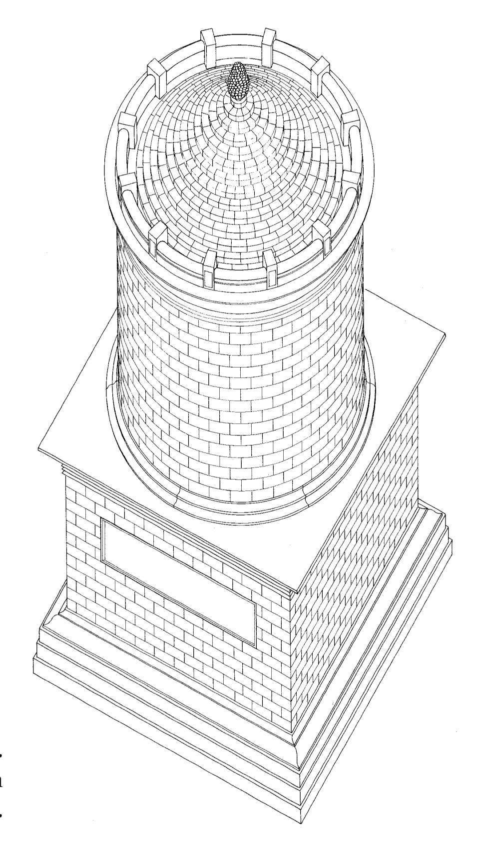


Abb. 3. Das sog. Drususmonument.
Rekonstruktionsvorschlag von
Hans Georg Frenz.

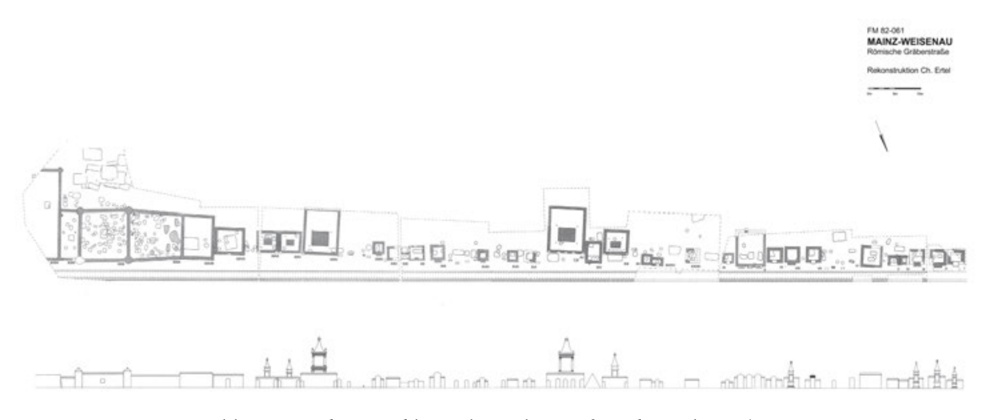


Abb. 4. Grundriss und hypothetischer Aufriss der Nekropole von Mainz-Weisenau.

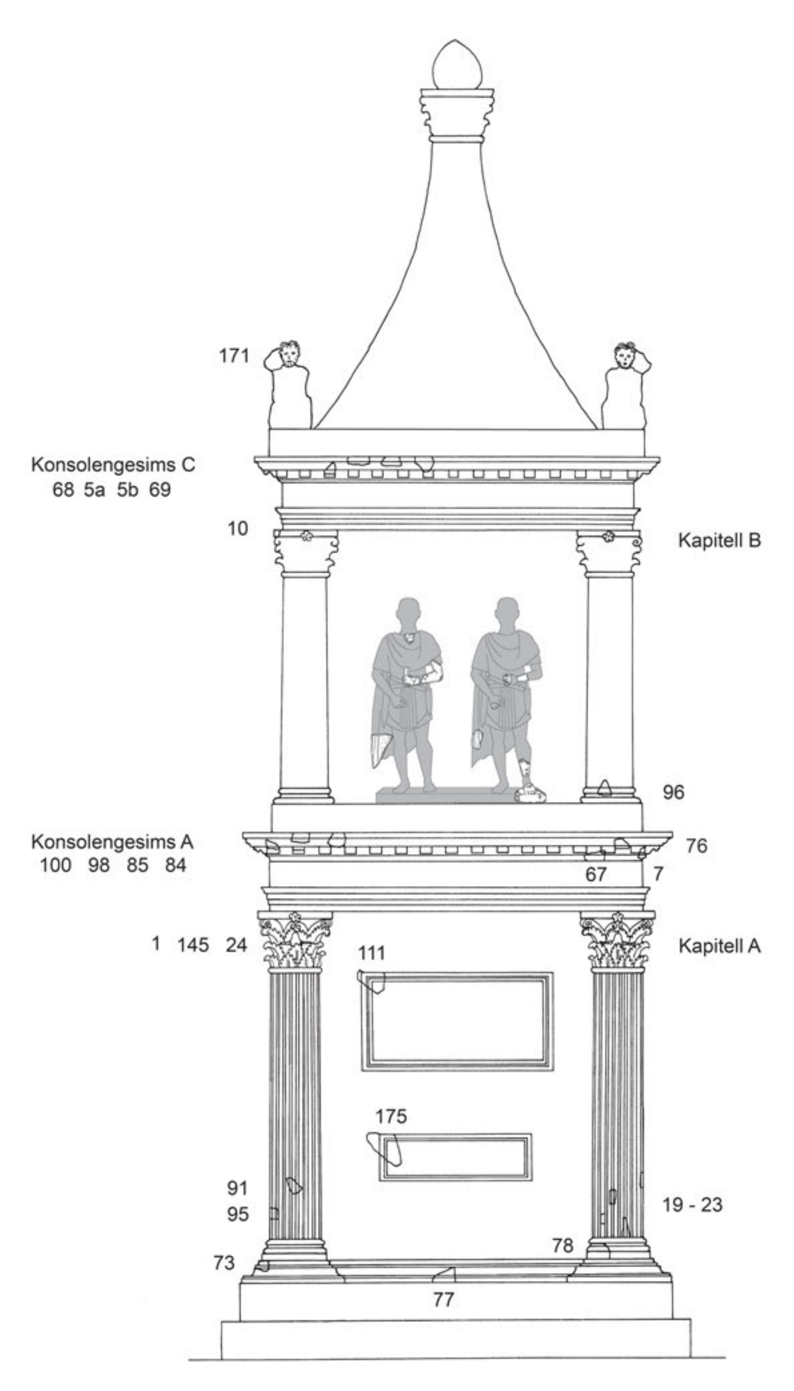


Abb. 5. Hypothetische Rekonstruktion von Grabbezirk Nr. XXIV in der Nekropole von Mainz-Weisenau.



Abb. 6. Grabmal der Cassii.

die frühe Kaiserzeit datieren.[89] Mausolea sind in ähnlicher Form in vielen römischen Städten Italiens und Südfrankreichs für das späte 1. Jahrhundert v.Chr. und das frühe 1. Jahrhundert n.Chr. überliefert, wobei besonders gut erhaltene Beispiele in Pompeji und Sarsina entdeckt wurden.[90] Zwar bleiben die Inhaber von Grabbezirk Nr. XXIV in Ermangelung einer Inschrift unbekannt. Eine bereits 1974 am Oberen Laubenheimer Weg in Mainz-Weisenau (Abb. 1 Nr. 3) gefundene großformatige Grabinschrift kann aber stellvertretend ein Beispiel für die Auftraggeberschicht zumindest eines vergleichbaren Gebäudes liefern (Abb. 6).

Die insgesamt vier Blöcke, ebenfalls aus Lothringer Kalkstein, waren schon vor der Ausgrabung der Weisenauer Gräberstraße hypothetisch mit einem mehrstöckigen großformatigen Grabbau in Zusammenhang gebracht und in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n.Chr. datiert worden. Ihre Inschrift nennt die beiden Brüder Marcus und Caius Cassius, die ursprünglich aus Mailand kamen und in Mainz in der 14. Legion gedient hatten.[91] Sie haben demnach einen ihnen aus ihrer Heimat vertrauten Grabbautyp unter Nutzung lokal verfügbarer Ressourcen zur Ausführung bringen lassen, der in Mainz seit dem frühen 1. Jahrhundert n.Chr. verwendet wurde. Betrachtet man die überlieferten Baugliedfragmente des Mausoleums von Grabbezirk XXIV im Detail, fällt allerdings eine besondere Vorliebe für zusätzliche Detailornamentierungen auf, die an Vergleichsbauten im Süden in dieser Dichte so nicht zu beobachten sind und allgemein zu einem Charakteristikum römischer Architektur nördlich der Alpen avancieren sollten.[92] Deutlich wird das u.a. an den korinthischen Kapitellfragmenten von Grabbezirk XXIV, die in den Volutenschnecken eine zusätzliche Blüte ausbilden und deren Abakus mit einem Schurr-

89 Boppert / Ertel 2019, S. 87–104 schlagen sogar eine präzisere Datierung in die Jahre 20–40 n.Chr. vor.

90 Kockel 1983 sowie Beiträge in Hesberg / Zanker 1987.

91 Boppert 1992a, S. 163–165, Nr. 55.

92 Vgl. Walter 1984, S. 337–364.

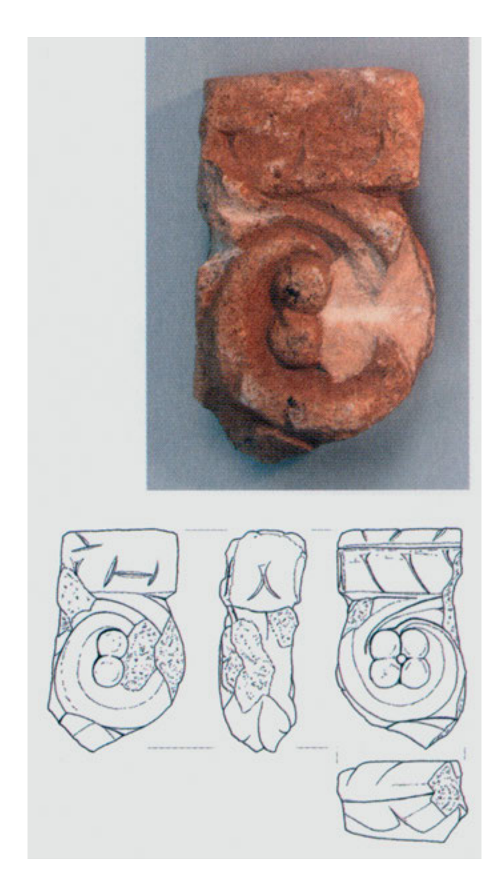


Abb. 7. Kapitellfragment von Grabbezirk XV aus der Nekropole von Mainz-Weisenau.



Abb. 8. Volutenfragment von Grabbezirk XV aus der Nekropole von Mainz-Weisenau.

band am Wulst und einer mit geschwungenen Einschnitten verzierten Kehle zusätzliche Aufmerksamkeit erfahren.[93] Eine ähnliche Liebe zum Detail und eine ausgeprägte Lust am Ornamentalen lässt sich auch den korinthischen Kapitellen des etwa gleichzeitig entstandenen Baus in Grabbezirk XV entnehmen (Abb. 7). Anschließen ließe sich hier noch eine ungewöhnlich segmentartig gefüllte Volute (Abb. 8).[94]

Von den ornamentalen Qualitäten frühkaiserzeitlicher Monumente in Mainz kann besser noch als die kleinteiligen Fragmente ein wenige hundert Meter westlich des sog. Drusussteins hangabwärts im späteren Mainzer Bühnentheater gefundenes Konsolengeison eine Vorstellung vermitteln (Abb. 1 Nr. 4). Der Block besteht aus einem

93 Boppert / Ertel 2019, S. 91 f.

94 Boppert / Ertel 2019, S. 70, Kat. 30. 63.



Abb. 9. Im Mainzer Theater gefundenes Konsolengesims.

hochwertigen Jurakalkstein und wurde wahrscheinlich ebenfalls an der oberen Mosel in Lothringen abgebaut (Abb. 9).

Er wurde im Jahr 2002 bei Ausgrabungen im Scheitel der Orchestra in sekundärer Verwendung auf dem Kopf liegend entdeckt und diente in Zweitverwendung als Fundament bspw. für einen darüber aufgestellten Altar. Die dafür vor Ort abgeschlagenen auskragenden Bereiche des Geisons wurden bei der Ausgrabung aufgelesen und später im Rahmen umfassender Restaurierungen dem Block wieder passgenau angefügt. Das 29,5 cm hohe und zu einem verkröpften Gebälk gehörende Geison wurde von Christine Ertel hypothetisch der *scaenae frons* eines vermuteten frühen Mainzer Theaterbaus zugewiesen, könnte den Maßen nach alternativ aber auch erst sekundär hierher gelangt und in Erstverwendung Teil eines Grabbaus oder einer anderen Architektur gewesen sein.[95]

Vom Fries zu den Konsolen leitet ein auf dem Kopf stehendes Scherenkymation über. Darüber setzen sieben geschweifte Konsolen an, die von gezackten Akanthusblättern unterfangen werden und auf den Konsolenköpfen alternierend fein gerippte Herzmuscheln, hängende Akanthusblätter und Blüten zeigen. Die Felder zwischen den Konsolen sind mehrheitlich mit Schutz- und Angriffswaffen, zum Teil von Gladiatoren, verziert. In einem Feld ist eine Szene aus einem Opferzug mit *victimarius* und Stier, in einem anderen die fliegende in einen Peplos gekleidete Göttin Viktoria mit Kranz dargestellt. Am Fuß der Konsolen bzw. an der Oberseite der dazwischen liegenden Felder befindet sich ein Eierstab, welcher um die einzelnen Konsolen herumläuft und sie miteinander verbindet. Die Kassetten sind – soweit erhalten – alle mit je unterschiedlich gestalteten Blüten verziert. Ganz rechts findet sich zudem die Darstellung einer Theatermaske. Die Geisonstirn wird um einen Perlstab bereichert, die Sima verziert eine Akanthusreihe mit Zwischenblättern in Form von fein gepunkteten Mohnkapseln.[96]

95 Ertel 2015, S. 21.

96 Eine ausführliche Beschreibung und Deutung des Geisons findet sich bei Ertel / Boppert 2014, S. 80f.; Boppert / Ertel 2015a; Boppert / Ertel 2019, S. 9f.

Bei der Betrachtung des Konsolengeisons gilt es ferner im Blick zu behalten, dass die Architekturglieder in der Antike häufig mit einer weißen Grundierung versehen und anschließend bemalt wurden, wovon im vorliegenden Fall weiß-gelbliche Stuckreste entlang der Kanten der Konsolen mit den Zwischenfeldern sowie schwache Überreste roter Farbe am Kranz der Viktoria zeugen.[97] Den gelegentlich an anderen Baugliedern der Region erhaltenen Überresten zufolge nutzte man die Farbe, um die Reliefdarstellungen klarer zu konturieren oder bei Bedarf zusätzliche Ornamente, Gegenstände oder Figuren auf vermeintlich leeren Reliefhintergrund aufzumalen.[98] Details, die heute im Relief für uns schwer zu erkennen sind, mögen dadurch in der Antike sehr viel schneller ins Auge gesprungen und klarer zu identifizieren gewesen sein und manche Nuance der Bauten gelangte erst durch die Bemalung zur Darstellung. Die Farbwahl der gezeigten Objekte orientierte sich dabei in der Regel (aber nicht zwangsläufig) am Aussehen realer Gegenstände, deren Materialien imitiert wurden.[99] Die für die Bemalung notwendigen Farbvorkommen nördlich der Alpen mussten ähnlich wie zahlreiche Steinbrüche in augusteischer Zeit erst erschlossen bzw. deren Import aus der Mittelmeerwelt auf den Weg gebracht werden.[100]

Im vorliegenden Zusammenhang ist das Geison vor allem aus zwei Gründen relevant: Zum einen ist es – wie Vergleiche nahelegen – in der frühen Kaiserzeit entstanden. Zumindest finden die Auswahl, Zusammenstellung und Machart der Ornamente und Bilder ihre engsten Parallelen in augusteischer, teilweise sogar in frühaugusteischer Zeit.[101] Zum anderen lässt das Geison gegenüber den etwa gleichzeitig entstandenen Stücken in Italien erneut signifikante Unterschiede erkennen, die in der Dichte und Variationsbreite der hier verwendeten Ornamente zum Ausdruck kommen. Neben den facettenreich gestalteten Konsolenköpfen, die in Italien meist nicht weiter verziert waren, ist hier auf den aufwendigen und abwechslungsreichen Dekor der Metopen zwischen den Konsolen zu verweisen. Waren diese Bereiche eines Konsolengeisons in Italien kaum je verziert, finden sich an dem Mainzer Stück zahlreiche unterschiedliche Szenen, die durch Waffen, Opferdarstellungen oder die Siegesgöttin Viktoria zentrale Themen römischer Bildkunst abrufen und genauso programmatisch wie plakativ auf das Imperium und die Qualitäten seiner Führung verweisen.[102]

97 Boppert / Ertel 2015a.

98 Vgl. auch die frühen Beobachtungen zu den Denkmälern aus Neumagen bei Grenier 1904; von Massow 1932, S. 274–279, Taf. 65–68; Delferrière / Edme 2020.

99 Lipps 2020; Lipps / Berthold 2021.

100 Zum Import von Farben: Höpken / Mucha 2016 mit Kritik bei Thomas 2016, S. 400.

101 Der historische Kontext macht jedoch eine Entstehung vor der Etablierung des Legionslagers im zweiten vorchristlichen Jahrzehnt unwahrscheinlich: Ertel 2015, S. 30–32. Vgl. ferner: Frenz 1992, Kat. 24–27; Hesberg 2002, S. 31 f.

102 Boppert / Ertel 2015b.



Abb. 10. Hypothetische Visualisierung von Grabbezirk VII in der Nekropole von Mainz-Weisenau.

Doch zurück zur Weisenauer Nekropole und den kleineren Grabbezirken, die dort neben den genannten großformatigen Bauten weitaus häufiger begegnen. Sie wurden an ihrer Frontseite in der Regel mit einer Stele, d.h. mit einem hochrechteckigen, an unsere heutigen Grabsteine erinnernden Stein versehen, der eine lateinische Inschrift und gelegentlich ein Relief trug (Abb. 10).

Solche Stelen lassen sich für die Weisenauer Gräberstraße über sog. Stelenbettungen zur Einlassung der Grabsteine erschließen, doch sind nur wenige Fragmente davon erhalten geblieben.[103] Dafür haben sich in Mainz in anderen Nekropolen sowie in der Stadtmauer in den vergangenen Jahrhunderten zahlreiche Stelen gefunden, deren Fundzusammenhang schlecht bis gar nicht dokumentiert wurde, die aber stellvertretend für die fehlenden Stelen der Weisenauer Gräberstraße einen Eindruck vermitteln können. Durch die Inschriften geben sie eher Auskunft über die Grabinhaber, als das für die meist nur in Fragmenten überlieferten großformatigeren Grabbauten der Fall ist. Außerdem lassen sie sich aufgrund der in den Inschriften oft genannten Truppeneinheiten, deren Aufenthalte in Mainz zeitlich gut fassbar sind, sowie aufgrund der typisch frühkaiserzeitlichen Frisuren recht genau, häufig in die iulische und beginnende claudische Zeit datieren.[104] Exemplarisch seien hier drei Grabstelen eines aus Italien stammenden Legionärs, eines im Alpenraum aufgewachsenen Reiters einer Hilfstruppeneinheit und eines Zivilisten mit keltischem Namen und mutmaßlich lokaler Herkunft einander gegenübergestellt.

Der Legionär, Cn. Musius aus Veleia in Oberitalien, präsentiert sich mit seinen Waffen als Vollfigur. Sowohl die Inschrift als auch eine in seiner rechten Hand gehaltene

103 Boppert / Ertel 2019, Kat. 56, 86, 179, 193.
104 Boppert 1992a; Boppert 1992b.



Abb. 11. Grabstele des Soldaten Cn. Musius aus Mainz (Inv.-Nr. S 182, heute im Landesmuseum Mainz).



Abb. 12. Grabstele des Soldaten Rufus aus Mainz (heute in den REM Mannheim).

Standarte weisen ihn als Aquilifer der 14. Legion, ein mit besonderem Renommee verbundener Posten, aus (Abb. 11). Auf seinem Panzer werden zusätzliche, von der Inschrift nicht genannte Ehrenabzeichen ins Bild gesetzt. Aus der Inschrift erfährt man neben Namen, Herkunftsort, Truppenzugehörigkeit und Stellung des Musius weiter, dass ihm der Grabstein durch seinen Bruder aufgestellt wurde. Der Stein wurde zu Beginn 1831 am Hang des Zahlbachtals in Sichtweite zum Legionslager auf dem Areal des heutigen Hauptfriedhofs von Mainz gefunden (Abb. 1 Nr. 5).[105]

An anderer Stelle im Nordwesten des Legionslagers konnte man in der frühen Kaiserzeit hingegen der Stele des Soldaten Rufus aus dem Stamm der Helvetier begegnen

105 Boppert 1992a, S. 87–90, Nr. 1; Töpfer 2011, S. 360, Kat. SD 18.




Abb. 13,1 und 13,2. Grabstele des Blussus aus Mainz (Inv.-Nr. S 146, heute im Landesmuseum Mainz).

(Abb. 1 Nr. 6). Er präsentierte sich in einem kostspieligen Bildentwurf, der die Visualisierung von Verstorbenen als (siegreiche) Reiter vorsah (Abb. 12). Durch eine besonders straffe Zügelhaltung des gleichzeitig dynamischen Pferdes setzte Rufus seine Reitkünste und damit seinen Wert für die römische Armee besonders eindrücklich in Szene.[106]

Der dritte Stein soll 1848 „unmittelbar auf der Hangkante oberhalb des Hauses Wormserstr. 15“ in Weisenau gefunden worden sein und weist an beiden Seiten eine fast gleichlautende Inschrift und einen jeweils eigenen Reliefdekor auf (Abb. 1 Nr. 7).[107] Auf der aufwendiger gestalteten und ehemals zum Rhein hin ausgerichteten Seite sitzt ein in der Inschrift als Blussus benannter Mann neben seiner Ehefrau Menimane (Abb. 13). Dabei handelt es sich den Namen zufolge um Einheimische, die sich auch demonstrativ in lokaler Kleidung zeigen. Der fünfundsiebzigjährige Schiffer Blussus trägt über einer Tunika einen in der Gegend typischen Kapuzenmantel und hält in der Hand ein prall gefülltes Geldsäckchen. Seine Frau Menimane ist mit einem langärmeligen und im Gegen-

106 Boppert 1992a, Nr. 27; Scholz 2013; Ardeleanu 2021, S. 219–223, Nr. 1. Zum Fundort Burger-Völlmecke 2020, S. 200.

107 Zitat nach Esser 1972, S. 218, Anm. 30.

satz zur Tunika enganliegenden Untergewand und einem gegürteten Obergewand aus gröberem Stoff bekleidet und reich mit aufwendigem Schmuck ausgestattet. Zwischen den beiden steht eine kleinere Figur, in der die Forschung entweder den für die Aufstellung des Steins verantwortlichen Sohn Primus oder den Sklaven Satto erkannte, der nur auf der zum Rhein gewandten Seite als hier bestattet beschrieben wird.[108] Auf der anderen Seite des Steins ist mit der Darstellung eines Schiffes unter Girlanden und Blüten der Beruf und Grund des in Geldbeutel und kostbarer Kleidung zum Ausdruck gebrachten wirtschaftlichen Erfolgs des Blussus dargestellt.[109]

Während die grundsätzliche Idee, eine Grabstele aufzustellen, aus Norditalien stammen mag, wo seit dem späteren 1. Jahrhundert v.Chr. und insbesondere ab augusteischer Zeit zahlreiche Stelen überliefert sind,[110] zeigt sich mit Blick auf das zur Darstellung gebrachte Bildkonzept ein deutlich differenzierteres Bild. Musius, der aus Veleia kam, entschied sich für eine Stele mit in einer Aedicula dargestellten bewaffneten Vollfigur, die etwa jener des Minucius Lorarius, einem Zenturio aus Padua, strukturell vergleichbar ist[111] und einen direkten oder auch indirekten Wissenstransfer des zugehörigen Bildkonzeptes zwischen Italien und Mainz nahelegt.[112] Allerdings finden sich stehende Vollfiguren in Italien nur selten, während sie nördlich der Alpen häufig vorkommen. Außerdem zeigt ein genauerer Blick auf den Musiusstein auch Unterschiede im Detail, die sich bspw. in dessen zusätzlich verzierter Rahmung durch runde, fast vollplastisch dargestellte Säulen äußern, wofür es in Italien keinen Vergleich gibt.[113]

Handelte es sich somit bei dem Musiusstein wahrscheinlich um ein Ergebnis der kreativen Aneignung vorhandener Bildvorlagen, so stellt sich die Situation bei dem Stein des Helvetiers Rufus anders dar: Bilder vom Reiterkampf waren in der Mittelmeerwelt zwar seit Jahrhunderten bekannt, doch finden sie sich auf Stelen in Italien nicht. Stattdessen begegnen sie erstmals in Mainz und lassen sich folglich durchaus als eigene Bildfindung in Kombination mit dem Bildträger Stele beschreiben.[114] Dem mutmaßlich am Rhein – evtl. im Kontakt mit dem Donauraum – entstandenen oder nachhaltig

108 Zur Diskussion u.a. Böhme-Schönberger 2003, S. 285, Anm. 2.

109 Zum Blussusstein u.a. Boppert 1992b, S. 53–59, Nr. 2 mit umfangreicher Bibliographie. Seither: Frenz 1992, S. 12, Anm. 122; Boppert 1992/1993; Jacobi 1996, S. 169–175; Böhme-Schönberger 2003; Hesberg 2004, S. 254f.; Böhme-Schönberger 2009; Rothe 2012, S. 236–239; Mander 2013, S. 254, Nr. 447; Boppert / Ertel 2019, S. 12; Riemer 2019, S. 34f.; Lipps 2021, S. 242–245.

110 Siehe Pflug 1989; Pflug 2019.

111 Zur Stele des Minucius: Padova, Museo Civico; Franzoni 1987, S. 46–48, Nr. 26; Pflug 1989, S. 81, 231f., Nr. 191.

112 Zur großen Mobilität des steinverarbeitenden Gewerbes in der römischen Kaiserzeit: Ruffing 2006, S. 137–141; Sieler 2013, S. 81–83; Lipps 2017, S. 15, Anm. 36.

113 Stattdessen aber im pannonischen *Savaria*: Balla et al. 1971, Kat. 103, 110, 116, 118 (wohl etwas später).

114 Boppert 1992a, S. 57–62; Boppert 2003, S. 273f., 281–284.

weiterentwickelten Bildentwurf kam anschließend seinerseits eine Vorbildfunktion für vergleichbare, aber später entstandene Beispiele in Britannien zu.[115] Der Bildentwurf scheint insbesondere für Auxiliartruppen aus der Reiterei verwendet worden zu sein, die ja nicht aus Italien, sondern aus ganz verschiedenen Gegenden des Römischen Reiches stammten und deren Muttersprache häufig nicht das Lateinische war. Sie bevorzugten offensichtlich Bilder zur Vermittlung ihrer jeweiligen Bedeutung für die Gesellschaft. Lokal Ansässige wie Blussus und Menimane hatten dagegen von dem neuen Wohlstand der Region profitiert und waren auf ihre Weise in das Spiel medialer Selbstdarstellung via Grabmonument durch die Kreation einer innovativen Bildfindung eingestiegen, die explizit ihren Wohlstand und beruflichen Erfolg thematisierte.[116] Die mit der Herstellung der Mainzer Grabstelen verbundene Eigenleistung manifestiert sich folglich in der Aneignung unterschiedlicher Motivvorlagen sowie deren partieller Eigenschöpfung, was zu einer beachtlichen Vielzahl an Einzellösungen führte.

Neben den monumentalen Mausoleia und den einfach umfriedeten Grabbezirken mit vorgeblendeter Stele wurde für die Weisenauer Gräberstraße die Verwendung einer weiteren Gattung von Grabmonumenten postuliert, die nicht nur eine Anreicherung mit zusätzlichen Ornamenten bedeutet oder eine neue Bildfindung auf herkömmlichem Bildträger darstellt, sondern durch ein raffiniertes Amalgamieren unterschiedlicher Vorlagen als Erfindung eines gänzlich neuen Bautyps gelten kann. So machten Walburg Boppert und Christine Ertel auf Grabbezirke aufmerksam, die über herausgehobene Monumente kleinerer Dimensionen als die Mausoleia verfügten, jedoch größer als herkömmliche Stelenbettungen waren.[117] Hier vermuten die Autorinnen pfeilerartige Grabbauten, deren besterhaltenes Exemplar als sog. Weisenauer Gärtner Eingang in die Forschungsliteratur gefunden hat (Abb. 14).

Es besteht ebenfalls aus Lothringer Kalkstein und wurde modern aus mehreren zusammengehörigen antiken Bauteilen rekonstruiert, die in den Jahren 1926 und 1955 in Mainz-Weisenau in der heutigen Erich-Ollenhauer-Straße gefunden wurden (Abb. 1 Nr. 8). Der ehemals ca. fünf Meter hohe Bau hat einen querrechteckigen Grundriss und kann stellvertretend eine Vorstellung davon vermitteln, wie man sich das Monument in Grabbezirk I der Weisenauer Gräberstraße vorstellen kann. Es bestand aus einem heute verlorenen, von Fußprofil und Gesims gerahmten Sockel, auf dem vergleichbaren Monumenten zufolge eine Inschrift mit Namensangabe der Verstorbenen angebracht gewesen sein dürfte. Darüber setzte das von halb geschuppt und halb tordierten Säulenschäften gerahmte Hauptgeschoss mit der frontalen Reliefdarstellung einer stehenden Frau links und eines auf einem Hocker mit gedrechselten Beinen sitzenden Mannes

115 Andrikopoulou-Strack 1986, S. 97 f.; Mattern 1989, S. 711–714; Stewart 2010, Paragraphen 30 f.

116 Boppert 2003; Hesberg 2004; Hesberg 2018. Vergleiche zu den wenige Jahrzehnte später entstandenen Grabstelen in *Carnuntum*: Kremer 2021.

117 Boppert / Ertel 2019, S. 57–60, Nr. I; S. 67, Nr. XIII.



Abb. 14. Der sog. Weisenauer Gärtner.

rechts an. Die männliche Figur trägt Sandalen, eine Tunika und darüber die Paenula, ferner ein Halstuch und einen Fingerring. Das Haar des Mannes ist kurz geschnitten. In seiner Linken hält er eine Blume, welcher er seinen modernen Rufnamen verdankt. Die in geschlossenen Schuhen danebenstehende Frau ist in *tunica* und *palla* gekleidet. Sie trägt einen Mittelscheitel mit kurzen Strähnen und eine in ein Netz gehüllte Zopfschleife im Nacken. Um den Hals, am Handgelenk und an den Fingern ist sie reich mit Schmuck ausgestattet. Abgeschlossen wird das Hauptgeschoss durch ein weiteres Gesims, gefolgt von einem modern rekonstruierten Block, auf dem ein geschupptes und pyramidenförmiges, von einer Sphinx bekröntes Dach aufsitzt.[118] Anhaltspunkte für eine Datierung des Weisenauer Gärtners bieten vor allem die Frisuren der Dargestellten, die eine Entstehung des Grabbaus im 2. Drittel des 1. Jahrhunderts n. Chr. nahelegen.[119]

Auch wenn weitere Informationen zum Weisenauer Gärtner mangels Inschrift fehlen, so lassen sich die historischen Zusammenhänge im Vergleich mit der genannten Grabstele des Blussus grob rekonstruieren, die für solche Darstellungen als Auftraggeber Einheimische vermuten lässt (Abb. 13). Da auch die übrigen Steine dieser Denkmalgruppe ausschließlich Zivilisten in mehrheitlich einheimischer Kleidung vorführen, wird auch hinter dem sog. Weisenauer Gärtner ein lokal ansässiger Auftraggeber aus dem keltischen Umfeld vermutet.[120] Im Unterschied zum Blussusstein wird die Ehefrau des Weisenauer Gärtners aber in typisch ‚römischer' Kleidung dargestellt.

Tatsächlich gibt es für diese pfeilerförmige Gestalt des vorliegenden Grabbaus in Italien oder auch Südfrankreich keine Vorbilder. Der Entwurf verbindet vielmehr in geschickter Weise unterschiedliche vorhandene Grabbautypen wie die sog. Mausolea und Nischengrabmäler und wird als Haus gewordene, monumentale Stele verstanden.[121] Dieser erstmals in Mainz fassbare Grabbautyp wird in der Folge weiterentwickelt, erlebt enorme Konjunktur und findet über weite Teile Mitteleuropas von England bis in den Donauraum Verbreitung.[122]

Bereits die hier nur kursorisch aufgeführten Beispiele machen deutlich, wie wenig rein binäre Denkmodelle von italischer versus mitteleuropäische Architektur den römischen Denkmälern angesichts der enormen Mobilität im Imperium Romanum gerecht werden können. Als Auftraggeber der in Mainz aufgestellten Grabbauten ließen sich für das Drususkenotaph der Kaiser selbst sowie aus allen Teilen der Welt zusammengekom-

118 Boppert 1992b, S. 50–53.

119 Boppert 1992b, S. 53.

120 Boppert 2003, S. 276 mit weiteren Anm.

121 Mit im Detail voneinander abweichenden Wertungen: u. a. Gabelmann 1987, S. 291–293; Boppert 2003, S. 281; Willer 2005, S. 7 f.; Scholz 2012, S. 161–163.

122 Scholz 2012, Karte 8.

mene Soldaten fassen: römische Soldaten aus Italien mutmaßlich für das Mausoleum im Grabbezirk XXIV, den Cassiergrabbau und die Grabstele des Musius; für die Reiterstele der Auxiliarsoldat und Helvetier Rufus sowie für den sog. Blussusstein und vermutlich den sog. Weisenauer Gärtner Mitglieder der vor Ort ansässigen keltischen Bevölkerung. Hergestellt wurden die Bauten zum Teil von Militärs unterschiedlicher Herkunft sowie zugereisten Steinmetzen, die im Fall der frühen Grabstelen aus Norditalien zu kommen scheinen, weiteren Inschriften aus Mainz und dem nahe gelegenen Groß-Gerau zufolge aber auch aus Südgallien oder dem griechischen Osten stammten.[123] Als Material dienten unter anderem ein hochwertiger Kalkstein von der unteren Mosel, aber auch zahlreiche andere Steine, Hölzer, Farben, Metalle usw., die ab augusteischer Zeit eigens erschlossen und / oder importiert werden mussten. Die so nur schlaglichtartig aufgezeigte Vielfältigkeit des Zusammenwirkens ganz unterschiedlicher, häufig sehr mobiler Akteure bei der Errichtung großformatiger Grabarchitektur im römischen Mainz ließe sich nahezu beliebig erweitern und entzieht sich dadurch einer gleichermaßen homogenisierenden wie wertenden Kanonbildung per se.[124]

Die seit augusteischer Zeit in der multikulturell geprägten Siedlung entstandenen Architekturen erweisen sich bei genauerer Betrachtung somit nicht als Kopien mediterraner ‚Vorbilder', sondern sind als kreative Eigenleistungen zu verstehen, die zum Teil virtuos mit unterschiedlichen Vorlagen umgehen. Weist das sog. Drususmonument typologisch enge Beziehungen zu Denkmälern aus Rom und Mittelitalien auf, so zeichnen sich die u. a. in Italien und Südfrankreich geläufigen Mausoleia in Mainz durch eine besondere Vielfalt an Ornamenten aus, wie es auch für ein Konsolengeison aus dem späteren Theater nachvollzogen werden konnte. Auf den Grabstelen werden zum Teil Bildthemen aus Oberitalien übernommen und im Detail transformiert, zum Teil aber auch gänzlich neue Bildfindungen für neue soziale Gruppen wie Auxiliare oder Einheimische generiert, die ihrerseits andernorts als Vorlagen genutzt und in unterschiedlicher Weise rezipiert wurden. Mit dem sog. Weisenauer Gärtner ließ sich zuletzt ein Bautyp fassen, der unterschiedliche Vorlagen von Grabmonumenten zu einer gänzlich neuen Kreation amalgamiert und sich seinerseits stilbildend für zahlreiche Monumente von Britannien bis zum Schwarzen Meer erweisen sollte. Die heute nur noch ansatzweise nachvollziehbare Polychromie der Bauten mag ihnen weiter eine ganz eigene Prägung verliehen haben.

So zeigen sich die Mainzer Grabbauten aus dieser Perspektive nicht als ästhetisch defizitär, sondern im wortwörtlichen Sinn als anders gegenüber jenen aus Italien und

123 So dürften die inschriftlich verewigten Hersteller der großen Mainzer Jupitersäule aus neronischer Zeit Samus und Severus ihren Namen nach aus Italien oder Südfrankreich (Bauchhenß 1984, S. 32; Kakoschke 2002, S. 489), der Bildhauer Xysticus seinem Namen zufolge hingegen aus dem griechischen Osten stammen (Kakoschke 2002, S. 290 f.).

124 Vgl. Noelke 2006.

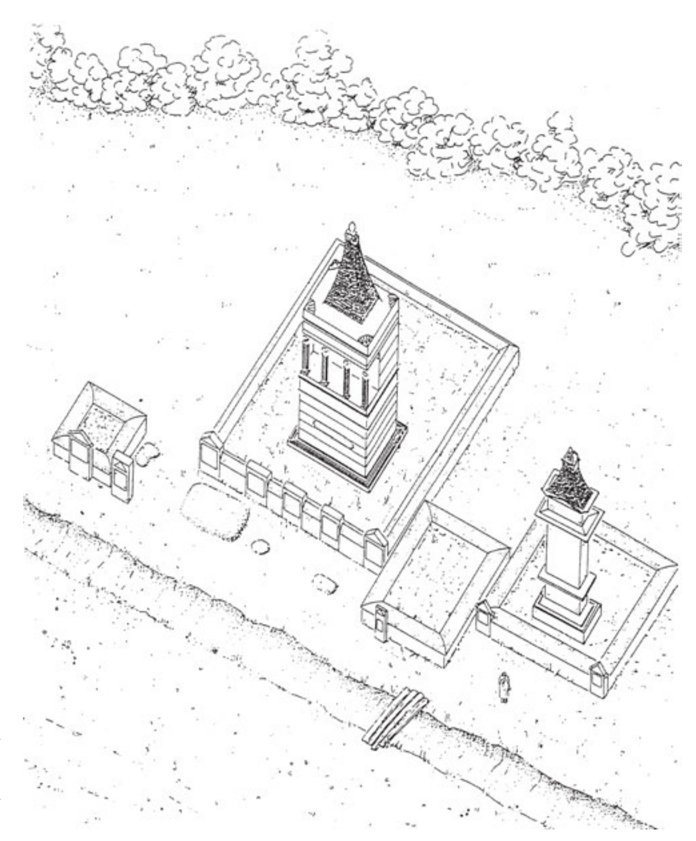


Abb. 15. Teilrekonstruktion der römischen Gräberstraße von Mainz-Weisenau zum Legionslager.

zeichnen sich dabei insbesondere durch ein ‚Mehr' an in ihrer Syntax frei verfügbarer Ornamentik aus. Die Weisenauer Nekropole belegt eine Vielfalt ganz unterschiedlicher Monumentgattungen in derselben Gräberstraße, in der den wenigen erhaltenen Inschriften zufolge ganz verschiedene Bevölkerungsgruppen – u.a. Soldaten, Freigelassene und zugewanderte ‚Kelten' – nebeneinander repräsentiert wurden (Abb. 15).[125]

Dadurch dürfte ein recht vielschichtiges Bild entstanden sein, in dem sich neben den wirtschaftlichen Grundlagen auch die vorhandenen Rohstoffe, die überregionale Anbindung an den Handel, die Verfügbarkeit von Werkleuten widerspiegelten und in deren Gefüge nicht zuletzt auch die aus der spezifischen sozialen Konstellation der Stadt erwachsenden Bedürfnisse der verschiedenen Bevölkerungsgruppen ihren Ausdruck fanden. Zumindest haben vergleichende Untersuchungen der vergangenen Jahre gezeigt, dass sich die Nekropolen verschiedener Städte und Landschaften des Imperium Romanum in der Aufstellung von Denkmaltypen teils markant voneinander unterschie-

125 Boppert / Ertel 2019, S. 18f., 24, 39.

den.[126] Diese lokal spezifische Ausgestaltung der Gräber spiegelt, konstruiert und konsolidiert zugleich die verschiedenen sozialen, wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse vor dem Hintergrund jeweils eigener Traditionen.[127] Dabei kann derselbe Grabbau, Stelen- bzw. Bildnistyp in der einen Stadt von Freigelassenen, in einer anderen von der sog. Mittelschicht oder gar den lokalen Eliten bevorzugt worden sein.[128] In diesem Sinne kann vielleicht in Anlehnung an Martina Löw von einer ästhetischen Eigenlogik der römischen Stadt gesprochen werden.[129] Dass eine solche, eng mit kultureller Hybridität verbundene ästhetische Eigenlogik auch andere vormoderne Kunstgattungen nördlich der Alpen kennzeichnet, soll im Anschluss an ausgewählten Werken der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts gezeigt werden.

3. ‚Romanismus' revidiert. Kulturelle Hybridität und der Kanon der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts[130]

Unter dem Titel *RE•U•NIE: van Quinten METSIJS tot Peter Paul RUBENS* werden seit 2009 in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen einige Gemälde aus dem Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ausgestellt, das aufgrund umfassender Renovierungsmaßnahmen bis voraussichtlich September 2022 geschlossen bleibt.[131] Die marktstrategisch als Rückkehr und Wiedervereinigung der Meisterwerke an jenem prominenten sakralen Ort der Stadt, für den sie in der Frühen Neuzeit einst geschaffen wurden, beworbene Schau[132] zeigt in geradezu paradigmatischer Weise die Grenzen des klassischen kunsthistorischen Kanons auf: Denn gleich nach dem Betreten der Kathedrale sehen

126 Vgl. die analogen Befunde zur Beigabenausstattung: Witteyer 2000.

127 Vgl. für Aquileia, Mainz und Nimes Hope 2001, für Oberitalien Pflug 1989, S. 97; Pflug 2019, S. 268, Abb. 3, für Spanien und Italien Hesberg 2018; Kobusch 2019 sowie die typologischen Verteilungskarten bei Scholz 2012.

128 S. etwa Nowak 2017 zu Hirpinien; Bauchhenß 1978, S. 8, 22–25, Nr. 2 f. zum zivil geprägten Ort Bonn, wo die Veteranen sich im Unterschied zu Mainz nicht in militärischer Uniform, sondern in der Toga zeigten, und Pflug 2019, S. 276 zu Oberitalien.

129 Berking / Löw 2008.

130 Die Grundlage der hier vorgestellten Überlegungen bildet der zusammen mit Stefan Grohé 2011 im Rahmen der internationalen Konferenz des Arbeitskreises Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte e.V. (ANKK) in Frankfurt veranstaltete Workshop „Romanismus revidiert. Autochthone bildliche Intelligenz und der Kanon der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert". Laura Di Carlo und ganz besonders Mariam Hammami danke ich für ihre kontinuierliche Gesprächsbereitschaft und praktische Unterstützung.

131 Vgl. Fabri / Van Hout 2009.

132 Vgl. Huvenne / Van Remoortere 2009 sowie den Untertitel der deutschsprachigen Version des Begleithefts zur Ausstellung: „Meisterwerke aus dem Königlichen Museum kehren in die Kathedrale zurück".

sich die Besucher:innen mit mehreren Altarbildern konfrontiert, die im allgemeinen Bewusstsein sowohl der breiten internationalen Öffentlichkeit als auch des zu großen Teilen immer noch auf italienische Kunst und Kunsttheorie fokussierten Faches nach wie vor weder zu den Hauptwerken der europäischen noch der niederländischen Malerei gezählt werden; so etwa mit Bernard van Orleys exzeptionellem, 1524/1525 vollendetem Altarretabel mit dem *Jüngsten Gericht und den sieben Werken der Barmherzigkeit*, Frans Floris' extravagantem *Sturz der gefallenen Engel* von 1554 (Abb. 16) oder Maerten de Vos' 1602 gemalter, metareflexiver Tafel *Hl. Lukas malt die Madonna*, die als Mittelstück des von Otto van Veen und Ambrosius Francken kollaborativ fertiggestellten Triptychons der Lukasgilde fungierte.[133] All diese und zahlreiche weitere Bilder, die im Zuge prestigeträchtiger Aufträge der städtischen Kollektive für die Kathedrale gemalt wurden, begründeten den europaweiten Ruhm der Antwerpener Kirche als ‚Kunsttempel' der habsburgischen Niederlande und waren mit ihrer auf mehreren Ebenen identitätsstiftenden Funktion wichtige Träger des kulturellen Gedächtnisses der kosmopolitischen Hafenmetropole.[134] Doch ungeachtet ihrer enormen historischen Relevanz stehen die Bilder und ihre Schöpfer gleichsam im Abseits der von der kunsthistorischen Forschung konstruierten Entwicklungsphase der niederländischen Malerei, die entsprechend einer langen Forschungstradition mit dem revolutionären Werk Jan van Eycks begann, in Hieronymus Boschs subversiver und Pieter Bruegels d. Ä. vermeintlich volksnaher Kunst fortgesetzt wurde und in den umfassenden Œuvres von Peter Paul Rubens und Rembrandt Harmensz. van Rijn ihre Höhepunkte fand. Das entscheidende Problem eines solchen teleologischen Konstruktes, dessen Fortleben sich in zahlreichen kunsthistorischen Überblickswerken widerspiegelt und für die anhaltende Marginalisierung anderer Gattungen wie Architektur oder Skulptur sorgt,[135] besteht in der bis heute präsenten Vorstellung,[136] dass zwischen und neben den genannten ‚Malergenies' die

133 Zu dem von Bernard van Orley geschaffenen Retabel vgl. u. a. Farmer 1981, S. 9, 20 und 148–155; Ainsworth 2006, S. 109–112; Hendrikman 2009. Zu Frans Floris' *Sturz der gefallenen Engel* u. a. Van de Velde 1975, S. 209–213; Vervaet 1976, S. 207 f.; Woollett 2004, S. 26–49 und 57–59; Van de Velde 2009; Wouk 2018, S. 1–27 sowie zu Maerten de Vos' Tafel u. a. Vervaet 1976, S. 231 f.; Zweite 1980, S. 234–236 und Nr. 103, S. 318 f.; Kraut 1986, S. 111–121; Freedberg 1988, S. 211 f.; Peeters 2005; Andratschke 2006, S. 185–196; Grieten 2009; Rosenblatt 2015, S. 16–72.

134 Vgl. Huvenne / Van Remoortere, S. 9. Zu religiösen sowie gesellschaftlichen Funktionen der Stiftungstätigkeit der verschiedenen Antwerpener Gilden und Bruderschaften vgl. Van den Nieuwenhuizen 2009; De Munck 2009 mit der dort angegebenen weiterführenden Literatur.

135 Zum Stand der noch immer verhältnismäßig wenigen Forschungen zur niederländischen Skulptur und Architektur vgl. u. a. Schmidt 1994; Ottenheym 2007; De Jonge 2008, S. 266–268; Lipińska 2015, S. 9–13; Kavaler 2017.

136 Um eine wissenschaftliche Revision bemühten sich insbesondere Michalsky 2000, das Ausstellungsprojekt *ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530* mit dem dazugehörigen Katalog (Lohse Belkin / Van Hout 2005) sowie Weissert 2011; Harnack 2018.



Abb. 16. Frans Floris: Sturz der gefallenen Engel, 1554, Öl auf Holz, 308 × 220 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 112.

niederländische Kunst zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert bis auf einige Ausnahmen wenig Anspruchsvolles zu bieten hätte.

Den fachspezifischen Ursprüngen dieser Beurteilung im 19. Jahrhundert sowie ihren Auswirkungen, die insbesondere die Wahrnehmung der Antwerpener Malerei des 16. Jahrhunderts prägten, soll hier nachgegangen werden. Der Terminus ‚Romanismus', unter dem diverse Bildkonzepte der Malergenerationen zwischen Bosch, Bruegel und Rubens in unterschiedlichem Maße subsumiert wurden, resultierte – so wird argumentiert – aus einem starken, bisweilen sogar verzweifelten Systematisierungsbedürfnis: einem Bedürfnis nach einer klaren stilhistorischen Einordung von Werken, die sich durch programmatische Stilpluralität auszeichnen, und nach einer national motivierten Bestimmung von heterogenen Gestaltungsformen, die von kultureller, aus historischen Dynamiken resultierender Diversität geprägt sind. Angesichts der experimentellen Suche der niederländischen Kunst der Zeit nach adäquaten Bildkonzepten[137] beschäftigt sich das erste Unterkapitel des kunsthistorischen Teils dieses Beitrags mit der Geschichte des gleichermaßen einflussreichen wie letztlich gescheiterten Versuchs einer methodischen Disziplinierung ästhetischer Phänomene und dessen forschungsgeschichtlichen Konsequenzen. Davon ausgehend soll im zweiten Unterkapitel die konzeptuelle Hybridität des 1554 im Auftrag der Fechtergilde von Frans Floris für die Antwerpener Kathedrale gemalten *Engelsturzes*, der kontinuierlich im Zentrum der ‚Romanismusdebatte' stand, hinsichtlich seiner soziokulturellen Funktion analysiert werden.

3.1. Kunst in Quarantäne oder wie die niederländische Malerei krankgeschrieben wurde

In der Einleitung seiner Doktorarbeit zu den niederländischen Malern des 16. Jahrhunderts in Italien bezeichnete Godefridus Joannes Hoogewerff 1912 den ‚Romanismus' als eine Epidemie.[138] Die Renaissance sei die Infektionsursache gewesen, der Verlauf der Krankheit ein Kulturzusammenprall, bei dem die nordalpinen Künstler, die zu Studienzwecken allen voran nach Rom reisten, zwar die äußere Form, aber nicht die wesentliche Eigenart italienischer Kunst begriffen hätten.[139] Das ästhetisch denkwürdige Resultat dieser mangelnden Umsetzungsfähigkeit, so der Autor, bilde eine schwer zugängliche Kunst, die sich derart fern des Kanons bewege, dass alleine die Festlegung einer geeigneten Untersuchungsmethode eine kaum zu bewältigende Herausforderung darstelle.[140]

137 Vgl. dazu u.a. Müller 1999; Lohse Belkin / Van Hout 2005; Silver 2006; Pawlak 2011; Jonckheere 2012; Bass 2016; Pawlak 2016; Wouk 2018; Pawlak 2020.

138 Hoogewerff 1912, S. 6f.

139 Hoogewerff 1912, S. 6f.

140 Hoogewerff 1912, S. 4–7.

Der ‚Romanismus' fungiert in diesem Zusammenhang nicht nur als wissenschaftlicher Fachterminus, er ist vielmehr eine Diagnose, deren Brisanz sich außerdem aus der zeitbedingten Gleichsetzung und systematischen Verschränkung mit jenen innovativen künstlerischen Ausdruckformen ergab, die mit dem nicht weniger diffizilen Stilbegriff des ‚Manierismus' beschrieben wurden.[141]

Vor dem Hintergrund der damaligen Forschungsgeschichte überrascht Hoogewerffs kunsthistorische Diagnostik, die er ausgerechnet in Rom stellte, kaum.[142] Denn bereits 1842 hatte Jacob Burckhardt in seiner Schrift *Die Kunstwerke der belgischen Städte* seine offensichtlich tief empfundene Ablehnung gegenüber den Antwerpener Malern im Allgemeinen und Frans Floris im Besonderen überaus deutlich zum Ausdruck gebracht:

> Jetzt borgte man sich von der damaligen römisch-florentinischen Schule das Pathos ohne den Inhalt, und Antwerpen wurde fortan der Sitz einer Schule, welche eine der abschreckendsten Kunstepochen gründet, so sehr sie auch von den Zeitgenossen zum Himmel erhoben wurde. Der eigentliche Stifter derselben ist Franz de Vriendt, genannt Floris, 1511–1570, […] Schüler des Lambert Lombard und später der römischen Schule. Von derselben hat er sich freilich nur das Aeusserliche, und auch dieses mangelhaft, angeeignet, während ihm der innere Gehalt völlig fehlt, so pretentiös er auch seine Figuren hinzustellen weiss.[143]

Abschreckend, mangelhaft, prätentiös – zu dieser Reihe von negativen Eigenschaften, mit denen Jacob Burckhardt einzelne Vertreter der niederländischen Malerei bedachte, kommt vierzig Jahre später eine weitere, dezidiert aus dem nationalen Bewusstsein resultierende Komponente hinzu, die unübersehbar auf Burckhardts Vorstellung einer von ‚fremden Einflüssen' freien und daher den ‚Volkscharakter' der Entstehungsorte widerspiegelnden Kunst aufbaute.[144] In Anbetracht der zunehmenden Kritik an der hybriden Kunst der ‚Romanisten', wie sie etwa kurz danach bei Alfred Michiels (1845–1848) und Joost Jozef Diricksens (1855) greifbar wird,[145] arbeitete Frans Jozef van den Branden 1883, ausgehend von dem 1572 in Antwerpen gegründeten *Collegium Romanorum apud*

141 Vgl. Hoogewerff 1912, S. 9; Friedländer 1916, S. 83–88; Friedländer 1921; Friedländer 1922; Antal 1975 [1928]; Cavalli-Björkman 1985. Zum Problem des Manierismus-Begriffs und seiner Geschichte siehe grundlegend: Ackerman 1961; Białostocki 1966; Bredekamp 2000; Schmalzriedt et al. 2001; Greber / Menke 2003; Pfisterer 2011; Huss / Wehr 2014; Aurenhammer 2016 jeweils mit weiterführender Literatur.

142 Vgl. Hoogewerff 1912, S. VIII und auch Hoogewerff 1935. Zur forschungsgeschichtlichen Bewertung der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts vgl. den Überblick bei Weissert 2011, S. 19–26.

143 Burckhardt 1842, S. 74.

144 Vgl. Burckhardt 1842, S. 40.

145 Vgl. Michiels 1845–1848, hier z. B. die Ausführungen zu Frans Floris' *Engelsturz* (Bd. 3, 1846, S. 315); Diricksens 1855, hier z. B. die aus der Beurteilung Floris' und weiterer nach Italien gereister Künstler abgeleitete Forderung: „Kunstenaer, blyf dus oorspronkelyk, […] blyf vlaemsch!" (S. 107).

Antuerpienses,[146] konsequent mit der wohl erstmalig von Michiels 1868 geprägten Bezeichnung ‚Romanisten'[147] und verband diese bereits zu Beginn der wissenschaftlichen Verwendung mit dem Vorwurf einer „unpatriotischen" Gesinnung:[148]

> Es ging sogar soweit, dass die Antwerpener, die die ewige Stadt besucht hatten, danach strebten, sich von Anderen zu unterscheiden und daher eine Art Kaste bildeten. Teilweise gelang ihnen dies auch. Im Jahre 1572 gründete sich die ‚Bruderschaft der Romanisten' [...]. Die unpatriotische [*onvaderlandsche*] Vereinigung stellte sich unter den Schutz des Heiligen Petrus und Paulus [...].[149]

Obwohl der Terminus damit bereits bei seiner Entstehung pejorativ aufgeladen wurde und, auf die Geschichte der niederländischen Malerei bezogen, historisch nicht ganz korrekt war – der erste Künstler Otto van Veen ist tatsächlich erst 1597 in die sog. Romanistengilde aufgenommen worden –,[150] machte er trotz vereinzelter kritischer Stimmen im Zeitraum von drei Jahrzehnten eine rasante Karriere innerhalb der Fachliteratur.[151] Er hatte den scheinbaren Vorteil, niederländische Künstler des 16. Jahrhunderts, die zu Studienzwecken nach Italien gereist waren, auf einen gemeinsamen, aus den zeitgenössischen Quellen abgeleiteten und durch sie legitimierten Nenner zu bringen:[152] einen Stilbegriff, der im Gegensatz zu fast allen anderen des Faches schon auf etymologischer Ebene mit der Vorstellung eines einseitigen Einflusses behaftet war und ist.[153] Die Folge dieser Etikettierung war trotz des zunehmenden wissenschaftlichen Interesses an der Erforschung der niederländischen Kunst eine Unterordnung mehrerer Malergenerationen und deren differenzierter Werke unter einen Begriff, der sich über fast ein Jahrhundert als kritikresistent erweisen sollte. Getragen von nationalen Tendenzen in der Kunstgeschichte um die Jahrhundertwende, wurde der ‚Romanismus' nicht einfach als negative Stilbezeichnung verwendet, sondern fungierte bei der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts voranschreitenden Konstruktion der zwei großen Pole der Kunst, der italienischen und der nordischen Schule, als Diskursträ-

146 Die Bezeichnung ist einem wohl um 1600 entstandenen Dokument entnommen, welches die Namen der Gildenmitglieder auflistet, vgl. Dilis 1922, S. 426.

147 Michiels 1868, S. 358 f.

148 Van den Branden 1883, S. 227.

149 Van den Branden 1883, S. 227. Übersetzung zitiert nach Weissert 2011, S. 23.

150 Vgl. Dilis 1922, S. 420 und 455.

151 Vgl. u.a. Preibisz 1911; Dvořák 1924; Lindeman 1928. Als einer der wenigen polemisierte Emile Dilis in seinem Aufsatz *La Confrérie des Romanistes* von 1922 gegen die Verwendung des Begriffs zur Bezeichnung einer Künstlergruppe mit dem formalen Argument, dass Künstler nur einen verschwindend geringen Anteil der *confratres* ausmachten, wie die Auswertung der Mitgliederlisten der ‚Romanistengilde' beweist. Vgl. Dilis 1922, hier bes. S. 419–421 und 450–475.

152 Vgl. Weissert 2011, S. 23.

153 Dies manifestiert sich auch nachdrücklich in den Titeln zahlreicher Schriften. Vgl. u.a. Aschenheim 1909; Krönig 1936.

ger.[154] Mit einem um die Schlagwörter ‚Volk', ‚Wesen' und ‚Charakter' kreisenden Vokabular wurde ein Kanon niederländischer Malerei konsolidiert, in dem für die sog. Romfahrer und ihre Suche nach neuen visuellen Ausdrucksformen zunehmend kein Platz vorgesehen war.[155] Ihrer durch kulturelle Syntheseleistung geprägten Kunst wurde in der Folge kontinuierlich fehlender Patriotismus attestiert, weil sie laut den Kritikern so gut wie keine ‚nationalen' Merkmale wie Naturtreue, Realismus und Natürlichkeit in Verbindung mit technischer Perfektion aufwies,[156] an denen von nun an nicht nur die ästhetische Qualität, sondern auch die kulturgeschichtliche Bedeutung bemessen werden sollte. Gerade deshalb schien sie einen materiellen Widerspruch zu der modellhaften Gegenüberstellung, dem „Kampf"[157] zwischen nord- und südalpiner Kunst darzustellen, den Burckhardt als ein grundlegendes Gesetz historischer Epochen ansah.[158] Zudem stand insbesondere die signifikante Stilpluralität zahlreicher ‚Romanisten' und deren unkonventionelle Aneignung von tradierten Motiven der autonomieästhetischen Vorstellung eines ‚Künstlergenies' entgegen, das mit seiner unverwechselbaren *maniera* und unnachahmlichen Schöpferkraft das lineare Entwicklungsmodell prägen sollte.[159] Je stärker das einzelne Künstlerindividuum von der Forschung fokussiert und seine Einzigartigkeit in monographischen Publikationen gefeiert wurde, umso heftiger wurde die Kritik an den zum Kollektiv erklärten ‚Romanisten', obwohl ihre Kunstwerke nicht unterschiedlicher hätten sein können.[160]

Paradigmatisch zeigen sich diese Forschungstendenzen nicht nur bei Max Rooses, der den ‚Romanismus' 1879 als „unermessliches Unglück"[161] und „Selbstmord"[162] der niederländischen Kunst bezeichnete, sondern auch in den Schriften des wohl einflussreichsten unter den Kritikern, Max Jacob Friedländer, der sich in mehreren seiner Studien intensiv mit der Geschichte der niederländischen Malerei auseinandersetzte.[163] Bereits 1916 charakterisierte er die Rezeption der antiken und zeitgenössischen Kunst

154 Prozesse der wissenschaftlichen Konstruktion einer solchen Dichotomie lassen sich bereits in Johann Wolfgang von Goethes *Über Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* (Goethe 1816) und danach u.a. in Franz Kuglers *Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England* (Kugler 1837), Gustav Friedrich Waagens *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen* (Waagen 1862) oder Max Rooses' *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool* (Rooses 1879) beobachten sowie in den Bänden zu den *Grands Peintres* von Téodor de Wyzewa und Xavier Perreau (insb. Wyzewa 1890a; Wyzewa 1890b).

155 Vgl. Weissert 2011, S. 21; Carpreau 2013, S. 17f.

156 Vgl. Burckhardt 1842, S. 40; Waagen 1862, 1. Abt., S. 68f.; Rooses 1879, S. 5f.

157 Burckhardt 1842, S. 56.

158 Burckhardt 1842, S. 56. Vgl. Weissert 2011, S. 21.

159 Zum Stilpluralismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts vgl. Mensger 2008.

160 Vgl. dazu u.a. Antal 1975 [1928], S. 182f.; Locher 2001, S. 196.

161 Rooses 1879, S. 136. Übersetzung zitiert nach Rooses 1881, S. 90.

162 Rooses 1879, S. 136. Übersetzung zitiert nach Rooses 1881, S. 90.

163 Vgl. u.a. Friedländer 1916; Friedländer 1921; Friedländer 1922; Friedländer 1924–1937.

Italiens in den Niederlanden als Symptom der Haltlosigkeit sowie Erschöpfung und bezeichnete das 16. Jahrhundert als einen „kritische[n] Übergang".[164] Und auch Friedländer bediente sich programmatisch der bereits im 19. Jahrhundert entwickelten pathologisierenden Krankheitsmetaphorik, so etwa 1921, wenn er die „Manier" der Antwerpener Maler folgendermaßen definiert:

> Unter Manier verstehe ich unnaives Gestalten im Gegensatze zu gesundem, organischem und originalem Schaffen. Die Manier, die sich epidemisch verbreitet, greift zumal geschwächte Körper an. Widerstandlosigkeit und innere Leere sind die Vorbedingungen für willkürliche und formelhafte Ausdrucksweise.[165]

Diese geschwächten Körper sah er in negativen Exempla wie Jan Gossaert, Bernard van Orley, Maarten van Heemskerck und vor allem Frans Floris, die für Friedländer wie zuvor für Rooses kaum anderes als „sclavische[ ] Nachtreter[ ] fremder Meister"[166] waren. Im Jahr 1922 veröffentlichte er das Werk *Die niederländischen Romanisten* und ergänzte dort seine bisherigen Thesen um eine Periodisierung des ‚Romanismus', die er folgendermaßen in Hinblick auf das Phänomen der kulturellen Hybridität einleitet:

> Zwischen 1500 und 1550 bemächtigte sich die niederländische Malkunst der Errungenschaften des Südens. Die fremde Form wurde neben der überlieferten heimischen als überlegen, groß und schön empfunden. Man lernte die allgemein gültige Kultursprache und verlernte dabei die Muttersprache. Ob dieser Vorgang nun unter dem Bilde einer Verschmelzung oder einer Erkrankung erscheint, in jedem Fall lassen sich mehrere Phasen beobachten.[167]

Diese Periodisierung, die er auch in seinem Hauptwerk *Die Altniederländische Malerei* (1924–1937) einige Jahre später leicht modifiziert wiederholte,[168] ist insofern relevant, als Friedländer die Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst in den Kategorien „Aufnehmen", „Ablehnen" und „Verarbeiten" untersuchen wollte.[169] Die dazugehörige kennerschaftliche Methode sollte sich geradezu als schulbildend erweisen: Friedländer diagnostizierte in chronologisch-genealogischer Abfolge konsequent, wann und in welchem Umfang niederländische Künstler wie Joos van Cleve, Bernard van Orley oder Maarten van Heemskerck mit expliziten Motiventlehnungen und Übernahmen von Stilmodi eines Leonardo, Raffael oder Michelangelo arbeiteten, und fällte davon ausgehend

164 Friedländer 1916, S. 88.
165 Friedländer 1921, S. 3.
166 Rooses 1879, S. 136. Übersetzung zitiert nach Rooses 1881, S. 90.
167 Friedländer 1922, S. 3. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Sarah Dessì Schmid und Jörg Robert in diesem Band, S. 55–92.
168 Friedländer 1924–1937.
169 Friedländer 1924–1937, Bd. 13, 1936, S. 9.

seine ästhetischen Urteile. Die aus diesem wissenschaftlichen Zugriff resultierende Reduzierung der komplexen Rezeptions- und Aneignungsstrategien auf eindimensionale Einflussvorgänge brachte bereits 1922 dogmatische Ergebnisse hervor, deren Reminiszenzen bis heute in der Forschung zu finden sind: In Gossaert, dem Hauptvertreter der ersten Phase, sei „das Niederländische noch widerstandsfähig“[170] gegen die Epidemie gewesen, bis bei ihm die Rezeption italienischer Kunst den „Widerspruch[ ] zwischen Talent und Tendenz“[171] hervorgerufen habe; die zweite Phase mit Bernard van Orley, die sich durch eine starke Orientierung an Raffael auszeichnete, machte er für den Verfall der traditionellen Maltechnik verantwortlich; in der nächsten Phase hätten Künstler wie Pieter Coecke van Aelst und Lambert Lombard das Tafelbild zu einer derart „herabgesunkene[n] Gattung“ gemacht, dass „man zaudert, so gefeierten Meistern so schwache Bilder zuzutrauen“.[172] Der die Phase vier prägende Maarten van Heemskerck habe den „Ehrgeiz, der Michelangelo des Nordens zu werden“, doch „bleibt sein Tun in Geste, Lärm und unberechtigtem Anspruch stecken“.[173] Vernichtend wie zynisch die Beurteilung des für die letzte Phase stehenden Frans Floris, Friedländers ‚Lieblingsopfer‘: Der Maler, ein Vertreter der dritten Generation der „Romfahrer“, sei „der typische Eklektiker“ gewesen und deshalb „nicht anstößig und nicht geschmacklos, aber völlig charakterlos“.[174]

Im Rahmen dieser systematischen Kritik empfand Friedländer das hohe zeitgenössische Ansehen der ‚Romanisten‘ trotz seiner profunden Kenntnis der Quellen als unangemessen und polemisierte dagegen.[175] In der Tradition Jacob Burckhardts wurde nicht nur den Malern des 16. Jahrhunderts ein schlechter Geschmack attestiert, sondern auch dem breiten Publikum.[176] Denn wie sonst hätte die historische Tatsache erklärt werden können, dass ausgerechnet die ‚Romanisten‘ geradezu ein Monopol auf prestigeträchtige kirchliche und kommunale Aufträge hatten und daneben für zahlreiche Privatauftraggeber malten.[177] Ihre von Burckhardt und Friedländer vehement abgelehnte Kunst, deren anhaltende Wertschätzung sich bis ins 18. Jahrhundert sowohl anhand des Ver-

170 Friedländer 1922, S. 3f.
171 Friedländer 1922, S. 4.
172 Friedländer 1922, S. 7.
173 Friedländer 1922, S. 8.
174 Friedländer 1922, S. 9.
175 Eine entsprechende Polemik findet sich u.a. auch bei Burger 1925, S. 137.
176 Vgl. z.B. Friedländer 1922, S. 6 und 8 sowie Burger 1925, S. 137.
177 Vgl. exemplarisch die unterschiedlichen Auftraggeber, die Werke von Frans Floris bestellten, dazu Wouk 2018. Von Floris stammten bspw. auch die meisten der Gemälde in der wichtigen Kunstsammlung des Antwerpener Kaufmanns und Finanzbeamten Niclaes Jonghelinck, signifikanterweise gefolgt von jenen Pieter Bruegels d.Ä. Vgl. Kaschek 2012, S. 49–54. Als Beleg können auch die zahlreichen an Maler wie Ambrosius Francken, Michiel Coxcie, Maerten de Vos und Otto van Veen vergebenen Aufträge zur Neuausstattung der Kirchen in Antwerpen und Umgebung nach der Eroberung der Stadt durch Alessandro Farnese 1585 fungieren, vgl. dazu die entsprechenden

bleibs an den prominenten städtischen Aufstellungsorten als auch der Verkaufszahlen und -preise rekonstruieren lässt,[178] war daher nicht nur fest in der niederländischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit verankert, sie war deren zentrales kulturelles Produkt und als solches weniger norm*abweichend* als vielmehr norm*bildend*. An dieser Stelle offenbart sich zugleich die historische Vielschichtigkeit des von verschiedenen politischen, konfessionellen sowie gesellschaftlichen Interessen und Parteien geprägten Antwerpener Kunstmarktes.[179] Dessen sozioökonomische, mit künstlerischer Konkurrenz konvergierende Eigendynamik, die in zeitgenössischen Quellen reflektiert wurde,[180] bestand darin, dass neben den ‚Romanisten' auch solche Maler erfolgreich agierten, deren Bildkonzepte gerade nicht die visuelle Ausstellung kultureller, auf der Aneignung italienischer Kunst basierender Hybridität fokussierten. In Anlehnung an die tradierten gestalterischen Formen und Motive der Altniederländer schufen sie Werke, denen ein Teil der neueren Forschung am Beispiel Pieter Bruegels d. Ä. einen gleichermaßen kritischen wie subversiven Umgang mit der kanonischen Autorität Italiens und ihrer spezifischen Rezeption durch die ‚Romanisten' attestierte.[181]

Bezeichnenderweise bildet gerade das Letztgenannte für Friedländer den ersten von drei Wegen, die aus der vermeintlichen „Sackgasse"[182] der niederländischen Kunst führen: Er bestehe in der „Blindheit gegen die Ideale der Renaissance und Hingebung an das heimische Wesen",[183] materialisiert in Person und Werk des im 19. Jahrhundert zur Verkörperung des nationalen Charakters stilisierten Bruegel, der für Friedländer

Katalogbeiträge in Fabri / Van Hout 2009; Peeters 2008, S. 99–107 mit einer Übersicht zu Auftraggebern und Preisen. Vgl. auch Vervaet 1976; Woollett 2004.

178 Die Zahlen lassen sich anhand von Katalogen erschließen, welche die Verkaufspreise für Werke einzelner Künstler vermerken, wie für das 18. Jahrhundert z. B. Hoet: Catalogus; Terwesten: Catalogus. Diese Daten belegen zugleich, dass für van Orleys und insbesondere für Coxcies Gemälde im Vergleich zu anderen Malern des 16. Jahrhunderts bis um 1850 überdurchschnittlich hohe Preise gezahlt wurden. Vgl. Carpreau 2013, S. 14 f.

179 Zum Antwerpener Kunstmarkt im soziokulturellen Kontext der Metropole vgl. u. a. Vermeylen 2003; Silver 2006, S. 16–25; Vermeylen 2012.

180 So verfasste der Maler und Dichter Lucas d'Heere unter dem Titel *Invectieve, an eenen Quidam Schilder* [...] ein 1565 im Druck erschienenes Schmähgedicht, welches die Werke seines Lehrers Frans Floris gegen die offenbar zuvor geäußerten Angriffe eines namentlich nicht benannten Künstlers (möglicherweise Pieter Bruegel d. Ä.) verteidigt. In diesem Zusammenhang betont der Autor insbesondere die differierenden ästhetischen Normen von „Floris und seinesgleichen" einerseits und dem sie kritisierenden künstlerischen Kontrahenten andererseits, dessen Romreise in seinen Werken keine Spuren hinterlassen hätte. Der vollständige Wortlaut der *Invectieve* ebenso wie eine englische Übersetzung sind abgedruckt in Wouk 2018, S. 543–545. Zu dem Text und seinen Bezügen zur zeitgenössischen Kunsttheorie vgl. u. a. Freedberg 1989, S. 62 f.; Kaschek 2012, S. 55–69; Wouk 2018, S. 369–371.

181 Vgl. Müller 1999, S. 87–89; Kaschek 2012, S. 94–97; Buskirk / Kaschek 2013.

182 Friedländer 1922, S. 9.

183 Friedländer 1922, S. 9.

als einziger gegen die „Erkrankung" immun war.[184] Der zweite Ausweg sei die „Ausfüllung der allzu großen und leeren Form" der ‚Romanisten' durch die „Beobachtung des Individuellen",[185] womit die Portraitmalerei als traditionelles Betätigungsfeld der nordalpinen Maler gemeint war.[186] Und der dritte – der „nur dem Genie gangbar"[187] gewesen sei – basiere auf einem längeren Aufenthalt im Süden, der zuerst die absolute Beherrschung und anschließend die Überwindung der italienischen Kunst erlaube, was der Autor im Werk Peter Paul Rubens' verwirklicht sah.[188] Gerade die Dichotomie fremd / italienisch versus heimisch / niederländisch hat sich als derart wirkmächtig erwiesen, dass sie in Verbindung mit dem Begriff des ‚Romanismus', aber auch unabhängig von ihm, in verschiedensten Formen kontinuierlich tradiert wurde. Wenn Carl Gustaf Stridbeck 1956 Bruegels Überlegenheit gegenüber den ‚Romanisten' darin sieht, dass der ‚Meister' Form und Inhalt in überzeugenden Bildkonzepten verbinde,[189] dann ist das nicht zuletzt eine abgewandelte Fassung eines Satzes von Friedländer, der bei Rubens, welcher zuvor angeblich der „bedenkliche[n] Antwerpener Tradition"[190] der kollaborativen Autorschaft abgeschworen hatte, die „Einheit von Erfindung und Ausführung"[191] nach der künstlerischen Verfallszeit wiederhergestellt zu erkennen glaubte.

Ausgehend von den Schriften Jacob Burckhardts über van den Brandens, Rooses' und Hoogewerffs Studien bis hin zu Friedländers breit rezipierten Überblickswerken: Die ältere Forschung hat die Mehrzahl der niederländischen Künstler des 16. Jahrhunderts so nachhaltig zu Produzenten einer den Gegenpol zur autochthonen Praxis bildenden, pejorativ bewerteten ‚anderen' Ästhetik erklärt, dass die Kunstgeschichte bis auf wenige Studien[192] über Jahrzehnte keinen adäquaten Zugang zu deren konzeptuell eigenwilliger Kunst suchte. Erst eine Reihe von monographischen Untersuchungen ab den 1960er Jahren rückte die niederländische Malerei und hier insbesondere ihre Verbindungen zum Humanismus wieder in den Fokus des Faches.[193] In der Folge unternahmen einzelne Ausstellungsprojekte und Monographien den Versuch einer Neubewertung des ‚Romanismus'. Hierbei fand zunächst der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

184 Friedländer 1921, S. 3.
185 Friedländer 1922, S. 9.
186 Vgl. Friedländer 1922, S. 9.
187 Friedländer 1922, S. 9.
188 Friedländer 1922, S. 9f.
189 Stridbeck 1956, S. 266–289.
190 Friedländer 1922, S. 10.
191 Friedländer 1922, S. 10.
192 Vgl. u.a. Preibisz 1911; Dvořák 1924; Lindeman 1928; Zuntz 1929.
193 Vgl. u.a. Dacos 1964; Pauwels / Hoetink / Herzog 1965; Van de Velde 1975; Veldman 1977; Zweite 1980. Vgl. auch den Versuch einer systematischen Revision in Bezug auf die wissenschaftliche Einschätzung der ‚Romanisten' bei Dacos 1980.

tätige Jan Gossaert erneut Beachtung, dessen Werk schon zuvor zu den am intensivsten erforschten gehörte, während die prominenten Vertreter der Folgegeneration wie Heemskerck und Floris nach einer fast ein halbes Jahrhundert dauernden Pause erst wieder vor Kurzem verstärkt wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfuhren.[194] In Hinblick auf die Auffassung des Stils als Bedeutungsträger wurde dabei vor allem der Aspekt der zeitgleichen Verwendung unterschiedlicher Darstellungsmodi herausgearbeitet sowie, daraus resultierend, die Vorstellung einer vermeintlichen Überlegenheit und unangefochtenen visuellen Autorität der italienischen Kunst partiell revidiert.[195] Dennoch lassen selbst jüngere Publikationen, die sich verdienstvoll um die kunsthistorische Wiederentdeckung und Rehabilitierung der ‚Romanisten' bemühen, alleine durch einige an der Literatur des 19. Jahrhunderts angelehnte Titel wie *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens* (2011) oder *Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël* (2013)[196] unbewusst oder bewusst alte Bewertungsmuster, allen voran die anachronistische Hierarchisierung der Kunstlandschaften, durchscheinen.[197] Sie bleibt bis heute strukturell mit der graduellen Fortführung der alten wissenschaftlichen Narrative von der Rückständigkeit der niederländischen Kunst gegenüber Italien, der normativen Verwirrung der ‚Romanisten' und der damit einhergehenden defizitären Imitationspraxis sowie der durch ästhetische Fehlleitung bedingten Missachtung des Kanons verbunden;[198] eines Kanons, der zwar auf

194 Vgl. u.a. Denhaene 1990; DeLiedekerke 1995; Dacos 1999; Mensger 2002; Jones 2011; Peeters 2013; Bass 2016; Wouk 2018; Bartsch 2019; DiFuria 2019; Bücken / De Meûter 2019.

195 Vgl. u.a. Mensger 2002; Hoppe / Müller / Nußbaum 2008, darin insbesondere Mensger 2008; Bass 2016.

196 Van den Brink 2011; Jonckheere 2013a.

197 Bereits Diricksens 1855, S. 42, von dem die Bezeichnung Coxcies als „flämischer Raffael" übernommen ist, betont den spöttischen Unterton dieses Beinamens, den der Maler aufgrund der Abweichung von der einheimischen Kunst verdient habe.

198 So finden sich in einem Beitrag Eckhard Leuschners von 2016 unter der einleitenden Überschrift „Romanismus" folgende Aussagen zur „Verarbeitung von Einflüssen aus der italienischen Kunst durch nordalpine, speziell niederländische Maler und Zeichner": „Künstler des ersten Jahrhundertdrittels wie Jan Gossart und Pieter Coecke van Aelst hatten, anders als gegenüber der an Originalen, Abformungen oder Nachzeichnungen studierten antik-römischen Kunst, noch wenig Gespür für die stilistischen Eigenheiten desjenigen, was wir heute die italienische Hochrenaissance nennen; vor allem aber erkannten sie die normative Rolle dieser Kunst nicht an. […] Womöglich hat an dieser wenig punktgenauen und ohne deutliche Präferenzen für bestimmte kanonische Künstlervorbilder vor sich gehenden Imitationspraxis kurzfristig nicht einmal die früher als Initialzündung des ‚hohen idealen Stils' in der niederländischen Kunst gewertete Ankunft der Kartons Raffaels […] viel verändert." Und auch wenn später überzeugend anhand unterschiedlicher Beispiele argumentiert wird, „dass sich in der Malerei der Niederlande, speziell in Antwerpen, neben und nach Coxcie eben doch ein Gespür für die Originalität einer künstlerischen Adaptionsleistung im Umgang mit ‚auswärtigen' Modellen ausprägte", können daran die Folgen der über Jahrzehnte tradierten Annahme monokausaler Rezeptionsprozesse anschaulich gemacht werden. Leuschner 2016, S. 57f.

die frühneuzeitliche Valenz visueller Autoritäten rekurrierte, jedoch in seiner wissenschaftlichen Verbindlichkeit und dogmatischen Anwendung ein Produkt der Forschung um 1900 war. Die anhaltende Relevanz dieser Narrative offenbart sich vielfach auf der methodischen Ebene nicht nur in dem eklatanten Auseinanderfallen formanalytischer, kulturgeschichtlicher und sozialhistorischer Aspekte bei der Analyse der Bilder. Sie wird auch im Detail in dem Bemühen greifbar, weiterhin möglichst präzise italienische Vorbilder für die niederländischen Werke zu identifizieren – und das obwohl neuere Forschungen, wie etwa zuletzt die bemerkenswerte Monographie zu Floris von Edward H. Wouk, belegen konnten, dass die Mehrzahl der ‚Romanisten' tatsächlich weder mit direkten ‚Bildzitaten' arbeitete noch sich in ihrer künstlerischen Rezeption auf Italien beschränkte.[199] Ihre Form der kreativen Aneignung lässt vielmehr ein starkes konzeptuelles Bemühen erkennen, gleichermaßen gezielt wie programmatisch – etwa hinsichtlich des Themas oder Aufstellungskontextes – ausgewählte nord- und südalpine Traditionen sowie zeitgenössische Darstellungsmodi aufzugreifen und diese in einem stets aemulativen Gestus mit der eigenen Bildinvention zu einem organischen Ganzen zu verschmelzen.[200]

Angesichts der bisherigen Ausführungen kann ‚Romanismus' als ein Paradebeispiel für Ernst Gombrichs provokante These fungieren, dass man gewöhnlich in Stilbegriffen nur so viel finden kann, wie man in sie hineingelegt hat.[201] Die Forschung hat den Terminus ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts semantisch derart ‚überladen' und historisch strapaziert, dass seine zunehmende Dekonstruktion vor dem Hintergrund späterer Forschungen als logische Folge erscheint. Doch eine systematische kritische Reflexion des Begriffes und seiner Geschichte, wie sie insbesondere von Tanja Michalsky und Caecilie Weissert angestoßen wurde, die darauf hinwiesen, dass er „eine unangemessene Verengung der historischen Vorgänge"[202] zur Folge habe und die Auffassung der Gegenüberstellung von zwei Strömungen innerhalb der Malerei des 16. Jahrhunderts bei gleichzeitiger Verhinderung eines differenzierten Blickes verfestige, ist ausgeblieben. Auch wenn die Fachliteratur irgendwann stillschweigend auf dessen Benutzung fast,

199 Vgl. u.a. Mensger 2008; Ramakers 2011; Jonckheere 2013b (wenngleich er den Begriff des Romanismus dabei nicht aufgibt, vgl. S. 67); Bass 2016; Wouk 2018; DiFuria 2019; Weissert 2020.

200 Dieses Phänomen kann exemplarisch an van Orleys *Jüngstem Gericht* beobachtet werden, für das die neuere Forschung in Ergänzung zu der stets angenommenen Rezeption von Raffaels *Disputa* einen gezielten Zugriff auf die nordalpine Darstellungstradition der Parusie herausgearbeitet hat. Vgl. Hendrikman 2009.

201 Gombrich 1966, S. 88: „The normative connotations of our stylistic terms cannot simply be converted into morphological ones – for you can never get more out of your classification than you put into it." Vgl. ausgehend von der Problematik des Manierismus-Begriffs schon Ackerman 1961, Bd. 1, S. XXII.

202 Michalsky 2000, S. 30.

aber nur fast, verzichtete, verschwanden die vom ‚Romanismus' bestimmten Denkmuster, methodischen Zugriffe und Terminologien nicht.[203] So veranschaulicht der 1996 publizierte und 2003 auch online erschienene Lexikonbeitrag im *Grove Dictionary of Art* mit dem Titel „Romanism" von Ilja Veldman,[204] einer der bedeutendsten Vertreterinnen der kunsthistorischen Niederlandeforschung, zwei zentrale Aspekte des Problems. Erstens, und das ist evident, erweist sich der so nachhaltig von seinen eigenen Verfechtern geschwächte Begriff des ‚Romanismus' offensichtlich als ziemlich resistent. Und zweitens offenbart ein kurzer Blick auf Veldmans bibliographische Angaben sofort, woran das liegt: Von den sieben angeführten Literaturtiteln sind nur zwei nach 1935 erschienen, da die Schriften von Hoogewerff und Friedländer trotz all der notwendigen Kritik zu Recht noch immer zu den Standardwerken der Forschung gehören. Denn die zu revidierende fachspezifische Ablehnung der ‚Romanisten' resultierte aus einer folgenschweren methodischen Engführung. Ausgerichtet auf das Ziel der Durchsetzung eines evolutionären Kunstmodells und der damit verbundenen nationalen Kanonbildung, wurden die in historischen Umbruchzeiten entstandenen Bildfindungen der nordalpinen Künstler ungeachtet ihrer eklatanten ästhetischen Heterogenität in das normative Gerüst der linearen Stilgeschichte und festgelegter Epochennarrative hineingezwungen.

Wird aber genau diese ästhetische Heterogenität als historisches Phänomen ernst genommen und im Detail untersucht, lässt sich das kulturgeschichtliche Potenzial der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen und der sog. Romanisten im Einzelnen klarer konturieren: Vor dem Hintergrund der zunehmenden politischen, religiösen und ökonomischen Spannungen kam ihr, wie neuere Forschungen zeigen konnten,[205] gattungsübergreifend gleichermaßen die Funktion eines epistemisch flexiblen Vermittlers wie Katalysators unterschiedlicher, durchaus konkurrierender Vorstellungen und Diskurse zu. Die damit unmittelbar einhergehende Suche nach innovativen visuellen Konzepten, die sich u. a. in der kreativen Aneignung italienischer Kunst manifestierte, machte sie in der Frühen Neuzeit zu einem komplexen, sich durch die Dynamik des soziokulturellen Umfeldes beständig verändernden Experimentierfeld künstlerischer Praxis, das sich genau solchen teleologisch-normativen Zugriffen konsequent verweigerte; eine These, die – so überraschend dies auch sein mag – über die aufmerksame Lektüre von Friedländer gestützt werden kann: „Auch der Begabteste bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist."[206] Dieses Nietzsche-Zitat stellt er seinem mehrmals erwähnten Werk von

203 So verwenden etwa Dacos 1980, wenngleich sie die Bezeichnung „peintres italianisants" vorzieht, und noch Ainsworth 2006 den Begriff im Titel ihrer Beiträge.

204 Veldman 1996.

205 Vgl. u. a. Müller 1999; Pawlak 2011; Jonckheere 2012; Kaschek 2012; Wouk 2018; DiFuria 2019.

206 Zitiert nach Friedländer 1921, S. 3. Das Zitat stammt ursprünglich aus Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches* (Nietzsche 1967, S. 183).

1921 voran und macht so nicht nur deutlich, was die niederländische Kunst der von ihm untersuchten Epoche im Kern ausmacht, nämlich das Experimentieren,[207] sondern auch, woraus seine wissenschaftliche Beurteilung der Antwerpener Künstler grundsätzlich resultiert, bei denen er den „Faden der Entwicklung“ abgerissen sah. Denn letztlich war auch Friedländer mehr als bewusst, dass „[f]ast alle Eigenschaften, die [er] zunächst als Zeichen der Auflösung und Zerfaserung betrachtet [hat], [...] sich ebensowohl als Regungen eines neuen Gestaltungswillens deuten [lassen]“.[208]

Gerade das signifikante Experimentieren, die kontextgebundene Hervorbringung unkonventioneller künstlerischer Lösungen in ihren unterschiedlichen gestalterischen und konzeptuellen Ausprägungen kann als eine systembildende Konstante innerhalb der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts ausgemacht werden. Voraussetzung dafür ist nicht nur die endgültige Loslösung von starren Methodenkonzepten zu Gunsten einer dem Kunstwerk in seiner Eigenlogik gerechten Methodenpluralität, sondern insbesondere im Falle der sog. Romanisten auch die damit einhergehende Neuperspektivierung auf die Formen transalpiner künstlerischer Austauschprozesse, die eine Annäherung an die Komplexität der Werke und ihre soziokulturelle Relevanz ermöglichen.

3.2. Ästhetische Extravaganz und konzeptuelle Hybridität im Dienst kollektiver Distinktion. Frans Floris’ *Sturz der gefallenen Engel*

Der ursprünglich in der Kathedrale von Antwerpen als Mitteltafel des Altarretabels der Fechtergilde (*Schermersgilde*) fungierende *Sturz der gefallenen Engel* (Abb. 16) von Frans Floris zählt zweifellos zu den spektakulärsten künstlerischen Variationen der kosmischen Schlacht aus dem 12. Kapitel der Offenbarung (1–12)[209] in der europäischen

207 Vgl. dazu auch Jonckheere 2012 u. Jonckheere 2020.

208 Friedländer 1916, S. 87.

209 „Und es erschien ein großes Zeichen im Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger und schrie in Kindsnöten und hatte große Qual bei der Geburt. Und es erschien ein anderes Zeichen im Himmel, und siehe, ein großer, roter Drache, der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen Häuptern sieben Kronen, und sein Schwanz fegte den dritten Teil der Sterne des Himmels hinweg und warf sie auf die Erde. Und der Drache trat vor die Frau, die gebären sollte, damit er, wenn sie geboren hätte, ihr Kind fräße. Und sie gebar einen Sohn, einen Knaben, der alle Völker weiden sollte mit eisernem Stabe. Und ihr Kind wurde entrückt zu Gott und seinem Thron. Und die Frau entfloh in die Wüste, wo sie einen Ort hatte, bereitet von Gott, dass sie dort ernährt werde tausendzweihundertsechzig Tage. Und es entbrannte ein Kampf im Himmel: Michael und seine Engel kämpften gegen den Drachen. Und der Drache kämpfte und seine Engel, und er siegte nicht, und ihre Stätte wurde nicht mehr gefunden im Himmel. Und es wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt: Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt. Er wurde auf die Erde geworfen, und seine Engel wurden mit ihm dahin geworfen. Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel: Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich unseres Gottes



Abb. 17. Frans Floris: Sturz der gefallenen Engel (Detail), 1554, Öl auf Holz, 308 × 220 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 112.

Malerei.[210] Das 1554 gemalte Bild präsentiert das heilsgeschichtliche Ereignis in Verbindung mit den im Hintergrund wiedergegebenen Motiven der apokalyptischen Frau (Abb. 17) und der Erhebung des Knaben (Abb. 18) als einen gewaltigen Sturz, der, aus der Tiefe des Raumes kommend, sich direkt vor den Augen der Betrachtenden entfaltet und über die ästhetische Grenze hinweg bedrohlich in deren Realität einzudringen scheint. Die reptilienhafte siebenköpfige Bestie und ihre ungeheuerliche Anhängerschaft, gegen die der Erzengel Michael und seine himmlischen Mitstreiter unerbittlich

geworden und die Macht seines Christus; denn der Verkläger unserer Brüder und Schwestern ist gestürzt, der sie verklagte Tag und Nacht vor unserm Gott. Und sie haben ihn überwunden durch des Lammes Blut und durch das Wort ihres Zeugnisses und haben ihr Leben nicht geliebt bis hin zum Tod. Darum freut euch, ihr Himmel und die darin wohnen! Weh aber der Erde und dem Meer! Denn der Teufel kam zu euch hinab und hat einen großen Zorn und weiß, dass er wenig Zeit hat.“ Bibelzitate hier und im Folgenden nach der Lutherübersetzung in der revidierten Fassung von 1984.

210 Vgl. Vandamme 1988, S. 138, Nr. 112. In der Forschung wird vermutet, dass die Vergabe des Auftrags auf das hohe Ansehen zurückzuführen ist, das Floris durch die Beteiligung an der Gestaltung der *Blijde Inkomst* für Kaiser Karl V. und dessen Sohn Philipp II. von Spanien 1549 in Antwerpen erlangt hatte. Vgl. Van de Velde 2009, S. 99; Woollett 2016, S. 92; Wouk 2018, S. 158.

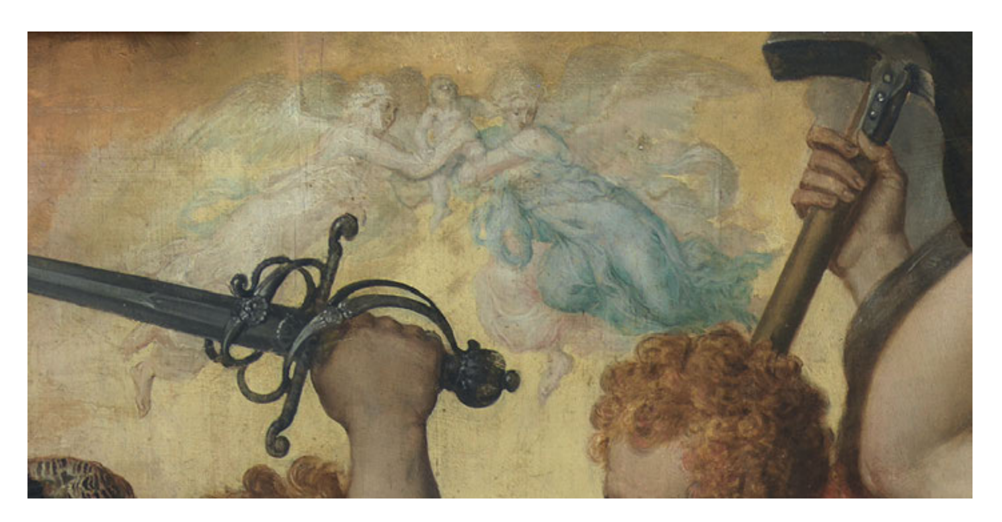


Abb. 18. Frans Floris: Sturz der gefallenen Engel (Detail), 1554, Öl auf Holz, 308 × 220 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 112.

kämpfen, verwandeln sich während des Falls in eine chaotisch bewegte, abjekte Masse monströser Leiber, deren Individualität programmatisch über das Animalische codiert wird. Das Bild von Floris vermag auf präzedenzlose Weise den theologisch motivierten Eindruck von der Widerwärtigkeit der gefallenen Engel mithilfe jener faszinierenden Abscheu zu festigen, die modellhaft durch die geradezu haptisch greifbare, hybride Körperlichkeit der lebensgroß in Nahsicht dargestellten Stürzenden ausgelöst wird. In der gezielten Verbindung von animalischen und anthropomorphen Formen, den bizarren Übergängen vom Mensch zum Tier und vom Tier zum Mensch, wird eindrücklich die moralische Botschaft des Kunstwerks vermittelt: Das von Gott abgefallene Böse wird durch das maßlos Abnorme verkörpert, das nicht nur in der gewaltsamen Konfrontation, sondern allem voran in der subversiven Verschmelzung mit dem Wohlgeformten und Geordneten der Schöpfung, wie sie sich in der Wesensgleichheit der Engel widerspiegelt, umso abschreckender wirkt.[211]

Diese gestalterische Qualität der im religiösen Zentrum der Stadt angebrachten, damals größten gemalten Tafel innerhalb des Kirchenraums konstituierte vor dem Hintergrund der eskalierenden konfessionellen, politischen und ökonomischen Konflikte der Zeit ihre erkenntnisstiftende Funktion als visueller Diskurs- und Identitätsträger.[212] Das am südwestlichen Vierungspfeiler rechts des Hauptaltars angebrachte Triptychon besetzte einen der prominentesten Standorte in der Kathedrale und war nicht nur ein

211 Vgl. Schaible 1970, S. 61.
212 Vgl. Woollett 2004, S. 23–49.

visuelles Zeugnis des hohen gesellschaftlichen Status der Fechtergilde innerhalb des städtischen Kollektivs,[213] sondern diente mit seinem Thema des endzeitlichen Gefechts auch dezidiert der heilsgeschichtlichen ‚Selbstverortung' der *Schermers*.[214] Sowohl in ihrem Patron, dem Hl. Michael, als auch in den von ihm angeführten Engeln, die sich mit Waffen des 16. Jahrhunderts gegen das vielgestaltige Böse behaupten, fanden die mehrere Verteidigungs- und Repräsentationsaufgaben ausübenden Mitglieder der Fechtergilde wirkmächtige Identifikationsflächen.[215] Im Kontext der zeitgenössischen Aufstellung wurde die religiöse Tragweite dieser symbolischen Gleichsetzung zwischen den als *milites Christiani* und *defensores fidei* fechtenden Engeln und der *militia*-Gilde, deren Hauptmann (womöglich nicht als einziger Vertreter) auf dem Seitenflügel dargestellt war,[216] in spektakulärer Weise von Floris' Bildkonzept unterstrichen: Die Altarmensa unterhalb der Tafel bildete jenen Ort, an dem das Panoptikum absonderlicher Leiblichkeit zum Erliegen kommt und die apokalyptische Schlacht ihr vorläufiges Ende findet, bevor sich der Zorn des auf Erden niedergeworfenen Drachen entsprechend dem biblischen Bericht zunächst gegen die Frau und danach gegen die Zeugen des wahren Glaubens richten wird (Apk 12,13–17).[217]

Insbesondere im Vollzug liturgischer Rituale entfaltete der *Engelsturz* so seine Valenz als vielschichtiges artefaktisches Scharnier zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen Verheißung und Erfüllung und machte nicht nur die Kathedrale selbst, sondern auch Antwerpen zum Ort und die Fechtergilde zum Akteur des eschatologischen Geschehens. Im Rahmen zahlreicher performativer Akte, die um den sakralen Raum zirkulierten, war

213 Vgl. Woollett 2004, S. 28–31.

214 Vgl. Woollett 2004, S. 47–49.

215 Zu den Aufgaben der Fechtergilde gehörten etwa die Teilnahme an den städtischen *Ommegangen* sowie der Schutz wichtiger kommunaler Gebäude in besonderen Krisenzeiten. Vgl. Woollett 2004, S. 1–22; Van de Velde 2009, S. 102; Woollett 2016, S. 90.

216 Van Mander erwähnt eine dieser während des Bildersturms 1566 zerstörten Darstellungen bereits 1604: „Auf einem der Flügel ist der Hauptmann der Fechtergilde mit einem Schlachtschwert in der Hand dargestellt und eine braune Wolke, die einen schönen Schatten in das Bild bringt." Van Mander: Schilder-Boeck, S. 313. Vgl. Van de Velde 1975, S. 211 f.; Van de Velde 2009, S. 102. Diese Passage wurde wiederholt mit einer Kopfstudie in Verbindung gebracht, die heute in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel aufbewahrt wird (Inv.-Nr. GK 1038), vgl. Van de Velde 1975, S. 208 f., Nr. 61; Van de Velde 2009, S. 102; Wouk 2018, S. 15.

217 „Und als der Drache sah, dass er auf die Erde geworfen war, verfolgte er die Frau, die den Knaben geboren hatte. Und es wurden der Frau gegeben die zwei Flügel des großen Adlers, dass sie in die Wüste flöge an ihren Ort, wo sie ernährt werden sollte eine Zeit und zwei Zeiten und eine halbe Zeit fern von dem Angesicht der Schlange. Und die Schlange stieß aus ihrem Rachen Wasser aus wie einen Strom hinter der Frau her, damit er sie fortreiße. Aber die Erde half der Frau und tat ihren Mund auf und verschlang den Strom, den der Drache ausstieß aus seinem Rachen. Und der Drache wurde zornig über die Frau und ging hin, zu kämpfen gegen die Übrigen von ihrem Geschlecht, die Gottes Gebote halten und haben das Zeugnis Jesu."

das Bild beständig in ein komplexes kulturelles Netzwerk eingebunden und diente der gesellschaftlichen Behauptung der Auftraggeber sowohl gegenüber anderen, in der Kathedrale durch etwa 40 Altäre vertretenen Bruderschaften, Zünften und fünf weiteren Schützengilden als auch gegenüber dem städtischen Magistrat:[218] so etwa im Kontext der berühmten *Ommegangen*, den alljährlichen, von der Kirche ausgehenden und dort endenden Prozessionen an Trinitatis und Mariä Himmelfahrt, an deren Ausrichtung die uniformierte und bewaffnete Fechtergilde traditionell beteiligt war.[219] Während der Prozessionen bildete der *Sturz der gefallenen Engel* nicht nur mit anderen Kunstwerken des Kirchenraums[220] eine semantische Einheit, sondern auch mit den durch die Straßen der Stadt fahrenden Festwagen der *Ommegangen*, welche die religiösen Themen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Hirten sowie Anbetung der Könige, Beschneidung und Sieben Schmerzen Mariens zeigten.[221] Einen besonders engen theologischen Bezug wies Floris' Tafel zu dem mit Hilfe von Pyrotechnik aufwendig inszenierten Fuhrwerk mit dem Jüngsten Gericht auf, in dessen dramatischer Vorführung die Feierlichkeiten kulminierten. Die mehrere Sinne ansprechende Konzeption des Wagens und des ihn begleitenden Figurenpersonals sollte der Bevölkerung der multikulturellen Handelsmetropole nicht nur einen gleichsam artifiziellen Ausblick auf das apokalyptische Geschehen geben, sondern sie vielmehr im Hier und Jetzt in die Rolle einer dem endzeitlichen Gericht unterworfenen Menschheit versetzen.[222] Innerhalb, aber auch außerhalb dieses festlichen Dispositivs, das neben den unterschiedlichen Räumen, Kunst- und Musikwerken sowie Sprechakten auch die darin agierenden verschiedenen Gemeinschaften umfasste, festigte die Fechtergilde durch das Bild von Floris ihre zwischen Antwerpens Gegenwart und eschatologischer Zukunft oszillierende Selbstnobilitierung als heilsrelevante städtische Korporation.

Die künstlerische Extravaganz des *Engelsturzes*, die für die ältere, stilkritisch arbeitende Forschung stets zum Hauptgrund einer programmatischen Ablehnung des Werks wurde,[223] kann vor diesem soziokulturellen Hintergrund als ästhetische Reflexionsfigur jener von der Gilde angestrebten gesellschaftlichen Alleinstellung bewertet werden, die

218 Vgl. De Rynck 2005, S. 25; Woollett 2016, S. 95.

219 Zum Ablauf der Prozession vgl. De Burbure 1878; Joukes 1990; Cartwright 1996; Peters 2005, S. 92–100; Thøfner 2007, S. 46–51, 59–71.

220 Thematische Verbindungen bestanden dabei insbesondere zu van Orleys *Jüngstem Gericht mit den sieben Werken der Barmherzigkeit* sowie der ebenfalls von Frans Floris 1564 ausgeführten und 1566 während des Bildersturms zerstörten *Himmelfahrt Mariä* auf dem Hauptaltar.

221 Die traditionellen Wagen werden in einer Festbeschreibung des Jahres 1564 aufgezählt, ediert in: Peters 2005, S. 399–403. Alle erhaltenen Requisiten wurden 1571 in einem Inventar erfasst. Vgl. Thijs 2001, S. 43; Peters 2005, S. 92 f.; Thøfner 2007, S. 59–71.

222 Vgl. Thøfner 2007, S. 68, 233; Pawlak / Rüth 2020, S. 459–463.

223 Vgl. z. B. Michiels 1845–1848, Bd. 3, 1846, S. 315; Van den Branden 1883, S. 183; Friedländer 1924–1937, Bd. 13, 1936, S. 62 f.

mit dem Triptychon zum festen Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses der Stadt werden sollte. Die Nachhaltigkeit dieser memorialen Strategie belegen auf unterschiedlichen Ebenen sowohl die turbulente Geschichte des Bildes als auch seine hervorgehobene Stellung in Karel van Manders *Schilder-Boeck* von 1604, der ersten schriftlich fixierten Kunsttheorie in den Niederlanden.[224]

Die Forschung geht fast übereinstimmend davon aus, dass die Seitenflügel des Altarretabels während des calvinistischen Bildersturms am 20. August 1566 zerstört worden sind, während die Mitteltafel weitestgehend unversehrt blieb.[225] Über den Grund der ikonoklastischen ‚Verschonung' des Bildes wurde in der Literatur wiederholt spekuliert und neben pragmatischen Überlegungen (wie etwa eine vorherige Entfernung als Schutzmaßnahme) auch die ikonographische Besonderheit der Tafel thematisiert, angesichts der im linken oberen Hintergrund dargestellten Erhebung des Knaben (Abb. 18) auf die Figur Gottvaters zu verzichten.[226] Weniger reflektiert im Zusammenhang mit dem Bildersturm wurden hingegen der oben konturierte soziale Status und die militärischen Aufgaben der Fechtergilde innerhalb der städtischen Gemeinschaft, welche die Zerstörung ihres Altarbildes – auch im Sinne des materiellen Eigentums – möglicherweise zu einem in seinen Folgen kaum kalkulierbaren Risiko machten. Knapp ein Jahr nach dem Bildersturm war der Altar der Fechtergilde 1567 in der Kathedrale wieder feierlich eingeweiht worden,[227] doch es ist unklar, ob Floris' *Engelsturz* kurzfristig in die Kathedrale zurückkehrte oder nach einer kontroversen Auseinandersetzung gleich durch ein Triptychon von Maerten de Vos ersetzt wurde.[228] Ein Inventar von 1581, dem Jahr, in dem auf Betreiben des calvinistischen Stadtrats ein zweiter, der sog. *Stille Beeldenstorm* in Antwerpen stattfand und die Kathedrale vorläufig geschlossen wurde, verortet jedenfalls beide Kunstwerke in der Gildenkammer der Fechter.[229] Nach der Einnahme Antwerpens durch den habsburgischen Statthalter Alessandro Farnese Herzog von Parma am 15. August (Mariä Himmelfahrt) 1585 und der Rückkehr zum katholischen Ritus wurde bezeichnenderweise nicht das ‚modernere' Gemälde von de

224 Vgl. Van Mander: Schilder-Boeck, S. 313.

225 Van de Velde 1975, S. 210; Freedberg 1992, S. 55; Van de Velde 2009, S. 99. Die kürzlich stattgefundene Restaurierung des Bildes deutet darauf hin, dass die Mitteltafel während des Bildersturms kaum beschädigt wurde. Vgl. URL: kmska.be/nl/elke-restauratie-zijn-inzichten-en-geheimen (letzter Zugriff: 08. Oktober 2021).

226 Diese ‚ikonographische Leerstelle' war entweder eine bewusste künstlerische Entscheidung, womöglich angesichts der zunehmenden protestantischen Kritik respektive calvinistischen Ablehnung der Darstellungen Gottvaters, oder eventuell das Ergebnis einer möglichen nachträglichen Überarbeitung der Tafel, die nur mit Hilfe aufwendiger technischer Untersuchungen rekonstruiert werden könnte. Vgl. Pawlak 2011, S. 212 f. u. Anm. 225.

227 Vgl. Woollett 2004, S. 57; Van de Velde 2009, S. 101.

228 Vgl. Van de Velde 1975, S. 210; Freedberg 1988, S. 199 f.; Woollett 2004, S. 57–59; Van de Velde 2009, S. 99.

229 Vgl. Woollett 2004, S. 59; Van de Velde 2009, S. 101.



Abb. 19. Pieter van der Borcht: Ignes Triumphales, in: Joannes Bochius: Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae, Ex Officina Plantiniana, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1595, Radierung, 328 × 445 mm, Amsterdam, Rijkmsuseum, Inv.-Nr. BI-1953-0546B-34.

Vos zurücküberführt,[230] sondern der *Sturz der gefallenen Engel* von Floris, dessen Ikonographie von nun an im Einklang mit der katholischen Reform und ihrer visuellen Propaganda im religiösen Zentrum Antwerpens als ein Sieg über die Häresie der Reformierten gelesen werden konnte.[231] Die korporative Positionierung der Fechter-Tafel innerhalb eines konfessionellen Diskurses zeigt sich dezidiert während des feierlichen Einzugs (*Blijde Inkomst*) des neuen habsburgischen Statthalters der Niederlande Ernst von Österreich am 14. Juni 1594 in die Scheldestadt:[232] Einem 1595 anlässlich des performativen Aktes veröffentlichten Festbuch kann entnommen werden, dass im Rahmen der *Ignes Triumphales* (Abb. 19), der pyrotechnischen Choreographie auf dem Rathaus-

230 Vgl. Van de Velde 1975, S. 211; Van de Velde 2009, S. 101.
231 Vgl. Woollett 2016, S. 91.
232 Vgl. zu dem Einzug Raband 2018.

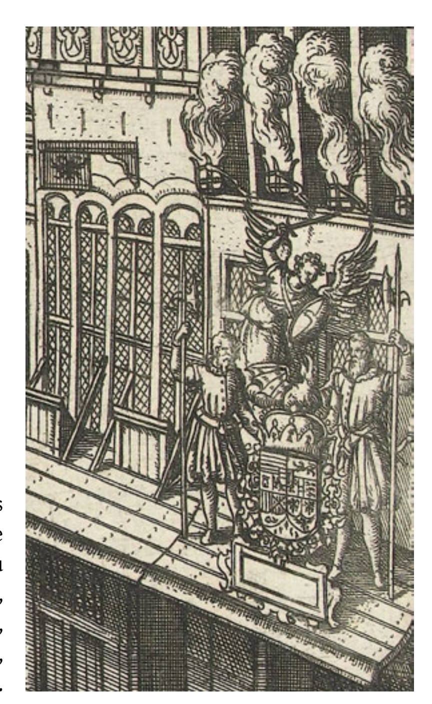


Abb. 20. Pieter van der Borcht: Ignes Triumphales (Detail), in: Joannes Bochius: Descriptio publicae gratulationis, spectaculorum et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti Archiducis Austriae, Ex Officina Plantiniana, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1595, Radierung, 328 × 445 mm, Amsterdam, Rijkmsuseum, Inv.-Nr. BI-1953-0546B-34.

platz, vor dem Gildensitz der Fechter eine kleine Bühne aufgebaut war (Abb. 20),[233] auf der in kreativer Aneignung des eigenen Altarretabels, im Zustand vor der Zerstörung der Seitenflügel während des Bildersturms,[234] zwei mit Hellebarden bewaffnete und das imperiale Wappen der Habsburger haltendende Mitglieder der *Schermers* eine Figur des gegen den Drachen kämpfenden Erzengels Michael flankierten. Als komplementäre Ergänzung dieser Szene, mit der die Fechtergilde erneut ihre gesellschaftliche Stellung durch eine multimediale Inszenierung theologischer Inhalte behauptete, fungierte sowohl die Skulptur der apokalyptischen Frau auf der Mondsichel in der zentralen Fassadennische des Rathauses als auch die unter den explodierenden Feuerwerksmasten angebrachte siebenköpfige Bestie.[235]

Die Wiederaufstellung in der Kathedrale 1585, wo das Bild an seinem privilegierten Platz bis 1794 verblieb,[236] und die damit einhergehende wiederholte Eingliederung in

233 Vgl. Thøfner 2007, S. 189.
234 Van Mander erwähnt eine dieser Darstellungen 1604, siehe Anm. 216 dieses Beitrags.
235 Vgl. Thøfner 2007, S. 189.
236 Während der Renovierung des Gildenaltars, die nach 1650 stattfand, wurde das Tafelbild in einen Portikusaltar eingesetzt und mit den lebensgroßen Marmorfiguren Gideons und Josuas als alttestamentliche Befreier der Israeliten und Glaubenskämpfer von Artus Quellinus d.J. sowie Hubertus van den Eynde und dessen Sohn Norbertus flankiert. Dort befand sich das Bild kon-

die kommunalen Aushandlungsräume nach den gewaltsamen Auseinandersetzungen zu Beginn des 80-jährigen Krieges dokumentieren die enorme kollektive Wertschätzung der religiösen Historie nicht nur als ästhetischer Fixpunkt der urbanen Identität und der jüngeren Stadtgeschichte, sondern auch als eine außergewöhnliche künstlerische Leistung.

Letztere würdigte der Schriftsteller, Dichter, Zeichner und Maler Karel van Mander in seinem *Schilder-Boeck* fünfzig Jahre nach der Entstehung des Bildes mit folgenden Worten:

> Er [Frans Floris] hatte jederzeit grosse herrliche Werke unter Händen, – Altartafeln und auch andere grosse Bilder. Als das beste darunter verdient wohl die Altartafel der Fechter, auch St. Michaelstafel genannt, in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen hervorgehoben zu werden, die den Sturz Lucifers darstellt. Das ist ein wunderbar komponiertes kunstreiches und gut gemaltes Bild, geeignet alle Künstler und Kunstverständigen in höchstes Erstaunen zu versetzen. Man sieht hier ein seltsames Durcheinandertaumeln und -Stürzen vieler nackter Leiber der bösen Geister, die ein hervorragendes Studium der Muskeln und Sehnen und viel Überlegung und Verständnis zeigen. Hier ist auch der Drache mit den sieben Häuptern dargestellt, die sehr giftig und schrecklich anzusehen sind.[237]

Dieses emphatische kunsttheoretische Lob der Tafel, das unschwer erkennen lässt, für welche Furore das ungewöhnliche Bild unter den Zeitgenoss:innen sorgte, ist aus mehreren Gründen bemerkenswert: Zum einen steht es im eklatanten Widerspruch zu der kunsthistorischen Bewertung von Floris' Werk im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert als das Hauptbeispiel für die misslungene Nachahmung italienischer Kunst – und hier insbesondere von Michelangelos *Jüngstem Gericht* – in der Malerei der ‚Romanisten'.[238]

tinuierlich bis 1794, als es im Zuge der Französischen Revolution nach Paris in das Musée Central des Arts verschleppt und erst 1815 zusammen mit 26 weiteren Kunstwerken, u. a. Rubens' *Kreuzaufrichtung* und dessen für das Epitaph von Jan Michielsen und Maria Maes gemalter *Beweinung*, nach Antwerpen restituiert wurde. Zur Geschichte des Altars vgl. Van de Velde 1975, S. 210; Freedberg 1988, S. 200 f.; Woollett 2004, S. 57–59; Van de Velde 2009, S. 99–101; Wouk 2018, S. 15 mit Anm. 55. Seitdem wird die Tafel (Inv.-Nr. 112) zusammen mit acht weiteren Werken Frans Floris', darunter der 1568 im Auftrag der Gärtnergilde (*hoveniersambacht*) für deren Altar entstandenen und zwischen 1585 und 1625 auf dem Hauptaltar der Kathedrale aufgestellten *Anbetung der Hirten*, im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten aufbewahrt.

237 Zitiert nach: Van Mander: Schilder-Boeck, S. 313.

238 So formulierte Burckhardt in seiner oben mehrmals erwähnten Schrift von 1842 (S. 74): „Wir glauben gern, dass der Künstler ganze Mappen voll Studien zu diesem ekelhaften Gemälde gebraucht hat, aber um so schlimmer ist es für seinen Ruhm, dass er sich an Michel Angelo's Weltgericht gerade das Hässlichste, was dort nur als Gegensatz wirken soll, zur Nachahmung ausersah." Diese Anklage wegen ‚ästhetischer Majestätsbeleidigung' war unmittelbar mit der Vorstellung einer stilistischen Reinheit verbunden, deren Verletzung Floris wiederholt attestiert wurde – und zwar so nachdrücklich, dass van den Branden (1883, S. 183) gerade im *Sturz der gefallenen Engel* jenen

Für van Mander spielt bezeichnenderweise die Rezeption berühmter Vorbilder in der Passage zum *Sturz der gefallenen Engel* keine Rolle, obwohl er zu Beginn der Vita von Floris einen längeren Textabschnitt dessen Reise nach Rom und seinen dort vorgenommenen intensiven Studien antiker und italienischer Kunst widmet.[239] Der Haarlemer Humanist legt den Fokus seiner Ausführungen vielmehr auf die kompositorische Stimmigkeit und das Innovationspotenzial der Bildfindung, die Versiertheit der malerischen Ausführung und die anatomische Korrektheit der Figuren sowie ihre starke affektive Wirkung und nicht zuletzt auf die aus der Summe dieser Elemente resultierende Überzeugungskraft des Bildes im rezeptionsästhetischen Akt. Zum anderen thematisiert er zu Beginn des hier relevanten Textabschnittes nicht nur die umfassende Tätigkeit von Floris als Maler zahlreicher großformatiger (Altar-)Bilder, um das zeitgenössische Prestige des Künstlers zu unterstreichen, sondern benennt explizit den Auftraggeber der Tafel und die Antwerpener Kathedrale als ihren Aufstellungsort, womit das reziproke Verhältnis zwischen der ästhetischen Eigenlogik des Kunstwerks (autologische Dimension) und dessen Verankerung in der soziokulturellen Praxis (heterologische Dimension) deutlich herausgestellt wird. Dies ist insofern relevant, als die Forschung um 1900 im Sinne autonomieästhetischer Vorstellungen den *Engelsturz* vorwiegend als rein museales Objekt betrachtete und weder dessen historischer Funktion noch der mit ihr untrennbar verbundenen Geschichte des Altarretabels ausreichend Aufmerksamkeit schenkte.

Und zuletzt macht van Manders Benennung des Kunstwerks als St. Michaelstafel, die den Sturz Luzifers darstelle, aus theologischer Perspektive auf die erste von drei Ebenen konzeptueller Hybridität aufmerksam, die dem Bild inhärent sind. Die Identifikation des Themas durch den Kunsttheoretiker verweist zunächst darauf, dass Floris' Altartafel eine spätestens seit dem 15. Jahrhundert in der niederländischen Malerei voranschreitende Subsumierung des urzeitlichen Falls Luzifers mit dem apokalyptischen Sturz der Bestie unter einer ikonographischen Formel zu eigen ist, durch welche typologisch das Kommen des Bösen in die Welt am Beginn der Schöpfung und seine end-

„rampzalige Italiaansche invloed" sah, der „in Frans Floris het grootste gedeelte van zijn aangeboren talent gedood heeft". Vgl. Friedländer 1924–1937, Bd. 13, 1936, S. 62 f.

239 In diesem Zusammenhang thematisiert er auch das positive Urteil Giorgio Vasaris über Floris als „hervorragenden" Maler und die Missgunst manch italienischer Kollegen, die genauso wie der einflussreiche Florentiner Kunsttheoretiker die Werke des Niederländers bedauerlicherweise nur aus Kupferstichen kennen würden. Hätten sie nämlich die „schönen und energischen Pinselstriche und die wirkungsvolle Formgebung von Frans gesehen", hätten sie „sein Gedächtnis mit lobenderen Worten festgehalten", doch ihre Kritik ist „durch Abgunst gegen das Fremde" geprägt. An dieser Stelle wird nicht nur eine Verurteilung künstlerischer nationalgefärbter Ressentiments greifbar, sondern auch das Bedauern, dass diese nicht durch die Betrachtung der Werke im Original und damit in jenen soziokulturellen Kontexten zerstreut werden können, für die sie geschaffen wurden. Van Mander: Schilder-Boeck, S. 297–299.

gültige apokalyptische Bestrafung konzeptuell verschmolzen werden sollten.[240] Tatsächlich findet sich im linken Hintergrund als ‚theologische Vorgeschichte' des im Vordergrund tobenden Chaoskampfs um den apokalyptischen Drachen, eine weitere räumlich getrennte ‚Sturzszene' (Abb. 17), deren Protagonist durch seine immense Größe und auffällige Körperlichkeit hervorgehoben wird.[241] Seine gehörnte Gestalt weist Anzeichen einer gerade stattfindenden Metamorphose von einem anthropomorphen Körper zu einem hybriden Ungeheuer auf, weshalb sie als Luzifer und die gesamte Szene als Darstellung des urzeitlichen Engelsturzes zu deuten wäre.[242] Die Positionierung des gefallenen Erzengels über dem die Todsünden verkörpernden siebenköpfigen Drachen, der im Hintergrund die apokalyptische Frau bedroht, unterstreicht kompositorisch nicht nur die Wesensgleichheit der beiden Gestalten. Sie verweist zugleich auf die heilsgeschichtlich bedingte Vielgestaltigkeit des ewig zu bekämpfenden Bösen, die im Text der Offenbarung (12,9) im Rahmen der Schilderung des Michaelskampfs gegen die Bestie explizit thematisiert und im Bild von Floris auf beispiellose Weise visualisiert wird.[243]

In den von Karel van Mander als böse Geister bezeichneten gefallenen Engeln, deren gleichermaßen abstoßend wie bedrohlich wirkende Leiber körperlichen Konglomeraten aus Menschen, Tieren und Monstern ähneln, manifestiert sich par excellence eine weitere Ebene der konzeptuellen Hybridität des Bildes. Jedes dieser sonderbar artifiziellen Wesen, deren schiere Beschreibung unmittelbar die Grenzen der Ekphrasis aufzeigt, ist in seiner physischen Beschaffenheit so einzigartig, dass sie wie eine Pervertierung sowohl der gottgegebenen Schöpfungsordnung im Allgemeinen als auch der, seit der Antike im Zentrum naturphilosophischer Diskurse stehenden, anthropologischen Differenz zwischen Mensch und Tier im Besonderen wirken.[244] Ihr ontologischer Status lässt dabei zugleich ein ausgeprägtes künstlerisches Interesse Frans Floris' an den naturkundlichen Forschungen seiner Zeit erkennen, wie sie sich in enzyklopädisch angelegten, Bild und Text verbindenden Formen, etwa in Conrad Gessners *Historiae Animalium* von 1551, manifestieren. In den naturwissenschaftlich versierten Antwerpener Humanistenkreisen waren solche Werke, in denen die zoologischen Erkenntnisse und die frühneuzeitliche Faszination am Abnormen und Ungeheuerlichen als Kristallisationspunkt kultureller Normbildung, Wissensordnung und Selbstreflexion der Künste eine erkenntnisstiftende Verbindung fanden, nicht zuletzt dank der zeitgenössischen Bedeutung der

240 Vgl. Pawlak 2011, S. 29–46.
241 Vgl. Pawlak 2011, S. 45 f.
242 Zur Darstellungstradition vgl. u. a. Wirth 1967; Holl 1968; Schaible 1970; Juntunen / Pawlak 2007; Pawlak 2011, S. 29–46.
243 „Und es wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt: Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt. Er wurde auf die Erde geworfen, und seine Engel wurden mit ihm dahin geworfen."
244 Wild 2006, S. 1.

Stadt als europäisches Buchdruckzentrum bekannt.[245] Vor diesem Hintergrund wird die malerische Erschaffung der einzelnen Geschöpfe aus Teilen menschlicher Körper sowie real existierender Tiere unterschiedlicher Gattungen und Klassen – darunter mehrere Reptilien, Fische und Insekten sowie Ziegen, Raubkatzen, Wildschweine, Elefanten und Greifvögel – mit ihren jeweiligen Merkmalen zu einem auf intensivem Naturstudium basierenden Schöpfungsakt zweiter Ordnung; einem die künstlerische Imaginationskraft feiernden, komplexen Prozess der Fragmentierung und (Re-)Konfiguration der göttlichen Kreation, der nicht nur Floris' Gelehrsamkeit als wissenschaftlich bewanderter *pictor doctus* dokumentiert, sondern ihn im Sinne der frühneuzeitlichen Kunsttheorie unverkennbar in die topische Rolle eines zweiten *deus artifex* versetzt.[246] Die eruierte Naturtreue der körperlichen Komposita verstärkt insofern die kalkulierte affektive Wirkung des religiösen Bildes, als diese nicht alleine eine monströse Abweichung von der kosmologischen Konstante darstellen, durch welche die Ordnungsstruktur der Schöpfung umso manifester wird, sondern durch ihren Realitätsgrad das virtuos inszenierte Eindringen der erbittert kämpfenden Verdammten in die Sphäre der Betrachtenden umso überzeugender vermitteln. Die hybriden Kreaturen sind jedoch weit über ihre theologische und naturphilosophische Diskursivierung im 16. Jahrhundert hinaus auch und vor allem, wie Edward H. Wouk es 2018 treffend formulierte, „a visible metaphor for the hybridity of his work",[247] mit der „Frans Floris challenged what it meant to be a Netherlandish artist".[248]

Die wirklichkeitskonstituierende Funktion der ästhetischen Imagination im Dienst kollektiver Distinktion der Fechtergilde basiert daher beim *Engelsturz* einerseits auf dem seit der Antike als Movens künstlerischen Schaffens angesehenen Wettstreit mit der Natur als Werk Gottes.[249] Andererseits ist sie auf die programmatische Auseinandersetzung sowohl mit ausgewählten antiken Kunstwerken als auch den zeitgenössischen süd- und nordalpinen Darstellungsmodi zurückzuführen, die mit dem Ziel der *aemulatio* nicht nur kreativ angeeignet, sondern zu einer neuen „polyglotten" Kunstform in ihrer spezifischen Materialität und Medialität verschmolzen wurden.[250] Diese dritte Ebene der konzeptuellen Hybridität des Bildes, die aufs Engste mit den kunsttheoretischen Implikationen der Tafel verbunden ist, wurde in der älteren kunsthistorischen Forschung fast nur einseitig mit Blick auf die Rezeption italienischer Kunst stilkritisch problematisiert, mit der Folge, dass die Altartafel bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts wiederholt als deren defizitäre Nachahmung bewertet wurde. Eine der Ausnahmen bildet die bis

245 Vgl. u.a. Fischel 2009; Enenkel / Smith 2014; Opitz / Leu 2019.
246 Vgl. Klein 2017, S. 263–266; Wouk 2018, S. 496.
247 Wouk 2018, S. 5.
248 Wouk 2018, S. 3.
249 Vgl. u.a. Flasch 1965; Laufhütte 2000; Moritz 2010.
250 Wouk 2018, S. 5.

heute kaum beachtete, 1929 publizierte Doktorarbeit von Dora Zuntz, die zwar weitgehend den methodischen Zugriff, aber nicht die fachliche Ablehnung des Bildes teilt.[251] In einer der ersten Analysen des *Engelsturzes* überhaupt arbeitet die Autorin akribisch die möglichen Vorbilder für das Werk heraus und erkennt in den meisten Engelsfiguren sowie dem mittig stürzenden Monstrum mit einer Fackel in der Hand Anlehnungen an die Werke Michelangelos und Tintorettos – wohingegen Dürers Druckgraphiken als Ursprung der apokalyptischen Bestie benannt werden und „die phantastische Ausgestaltung der Dämonen selbst“, nach Zuntz, ein „niederländisches Eigentum ist, das Zeichen einer Begabung, wie wir sie bei Bosch und seiner Nachfolge bis zu Floris Zeitgenossen Mandyn finden“.[252] Als Ergebnis ihrer Untersuchung fasst sie in einer beachtenswerten Schlussbemerkung die Eigenart von Floris’ gattungs- und medienübergreifender Rezeption folgendermaßen zusammen:

> Floris kann man, wie so oft, eine direkte Kopie nicht nachweisen, er baut seine Kompositionen aus den verschiedensten Elementen, und so können für diese und als Vergleich nur die ähnliches Wollen verratenden Bilder […] herangezogen werden.[253]

Die in dem Zusammenhang konstatierte gezielte „Umgestaltung der Michelangelo’schen Körperbildung“[254] durch Floris in Verbindung mit einem genuin nordalpinen Interesse für die bildlichen Erscheinungsformen des Dämonischen war nicht nur visueller Ausdruck jener kulturellen Hybridität des Werks, die von der Forschung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts abgelehnt wurde. Zugleich war sie auch Träger einer bildimpliziten Kunsttheorie, die auf den Wettstreit mit den zu assoziierenden, aber eben nie direkt zitierten Vorbildern und deren Übertreffen durch die eigene *inventio* zielte. Auf dieser konzeptuellen und gestalterischen Qualität gründeten der zeitgenössische Ruhm und das hohe Ansehen des Malers, die von Giorgio Vasari über Dominicus Lampsonius, Lucas d’Heere und Lodovico Guicciardini bis hin zu dem bereits erwähnten van Mander und Filippo Baldinucci immer wieder thematisiert wurden.[255]

Mit der in sich homogenen Bildformel, die das anspruchsvolle Motiv des Sturzes als Archetyp der göttlichen Bestrafung zur Vorführung der in der zeitgenössischen Kunstliteratur wiederholt geforderten *difficoltà*, *varietà* sowie *grazia* und insbesondere *terribilità* nutzte, setzte der damals zweifellos erfolgreichste Maler der Stadt ein künstlerisches Statement, das der ästhetischen Erwartungshaltung seines Publikums in der multikulturellen Metropole entsprach:

251 Zuntz 1929, S. 15 f.
252 Zuntz 1929, S. 15.
253 Zuntz 1929, S. 16. Vgl. Van de Velde 1975, S. 211.
254 Zuntz 1929, S. 15.
255 Eine Übersicht der schriftlichen Erwähnungen von Floris und seinen Werken im 16. und 17. Jahrhundert findet sich bei Wouk 2018, S. 537–551.

> Yet as *Fall of the Rebel Angels* makes abundantly clear, ‚Italy‘ only accounts for part of what made Floris's art so new and attractive to his public. Far from a copy of Michelangelo's *Last Judgment*, Floris's altarpiece is a statement of individuality, an articulation of his singular mode of creation grounded in a deep knowledge of both Italian and northern art and artistic practice.[256]

Die daraus resultierende Novität seiner Bildformel, die selbst zur produktiven Herausforderung für weitere Künstler avancierte, wie etwa die *Engelstürze* von Pieter Bruegel d. Ä. (1562) oder Peter Paul Rubens (1621/1622) belegen,[257] ist ein nachdrückliches frühneuzeitliches Beispiel für die Relevanz der in der modernen Kulturtheorie postulierten Aufhebung der Polarisierung von Eigenem und Fremdem sowie die Revidierung der Annahme von in sich hermetisch geschlossenen Kulturen, die eine stets dualistische Beziehung des Selbst zu Anderen haben.[258]

Paradigmatisch erscheint in diesem Zusammenhang die rechts im Vordergrund auf einem Stein angebrachte Signatur des Malers *FF IV ET F 1554* (Abb. 21), in deren Richtung das mittig auf dem Rücken liegende und die Betrachtenden anstarrende Ungeheuer mit seinem Arm deutet. Oberhalb des vom ihm gehaltenen Pfeils und Bogens schwebt ein Insekt (Biene / Hummel?), das gerade angesichts der Konzeption des Bildes als transkulturelles Amalgam ebenfalls eine kunsttheoretische Dimension aufruft: Entsprechend dem seit der Antike geführten gelehrten Diskurs über das Prinzip der schöpferischen *imitatio* kann das Tier als visuelle Metapher gedeutet werden, welche die kreative Aneignung von Vorbildern mit den natürlichen Prozessen der Ernährung, Verdauung und Einverleibung gleichsetzt.[259] Das in seiner Größe und Situierung auffällige Motiv deutet auf den Kausalnexus von Imitation und Produktion und fungiert damit im Kontext der Gesamtdarstellung als Sinnbild für Floris' künstlerische Praxis und deren Reflexion.[260] In Verbindung mit der darunter angebrachten Signatur zeugte es in der Kathedrale vom Selbstbewusstsein des Malers, der mit der Formulierung *Frans Floris invenit et fecit*[261] ungewöhnlicherweise seine Leistung sowohl als kreativer Urheber als auch alleiniger Ausführer des Bildes zur Schau stellen wollte, mehr noch: Er strebte mit ihr, sich dezidiert in jenes kollektive Gedächtnis der Stadt einzuschreiben, in welchem auch die Fechtergilde mit Hilfe ihrer extravaganten Altartafel und deren beständiger performativer Aktivierung einen festen Platz in Antwerpens Soziotop beanspruchte.

256 Wouk 2018, S. 4 f.

257 Vgl. Juntunen / Pawlak 2007; Pawlak 2011, S. 25–85.

258 Vgl. Bhabha 2000 [1994]; Wouk 2018, S. 5.

259 Vgl. u. a. Gombrich 1963, S. 32; Irle 1997.

260 Vgl. Wouk 2018, S. 26 f.

261 Hinter dem letzten ‚F‘ wurde zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt ein rotes ‚A‘ ergänzt, sodass das Verb seither als *faciebat* zu lesen wäre. Vgl. URL: kmska.be/nl/elke-restauratie-zijn-inzichten-en-geheimen (letzter Zugriff: 08. Oktober 2021).



Abb. 21. Frans Floris: Sturz der gefallenen Engel (Detail), 1554, Öl auf Holz, 308 × 220 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 112.

In der radikalen Unkonventionalität respektive unkonventionellen Radikalität dieser ineinandergreifenden Suche nach ästhetischer Selbstpositionierung spiegeln sich vielleicht am deutlichsten die Eigenständigkeit der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts und ihre gesellschaftliche Relevanz wider: eine künstlerische Eigenständigkeit, welche die kunsthistorische Forschung mit dem Romanismus-Begriff, seinen normativen Setzungen und kanonbildenden Auswirkungen bei gleichzeitiger Vernachlässigung der konkreten historischen Entstehungs- und Funktionskontexte für Jahrzehnte in der Wahrnehmung des Faches geradezu nivellierte; und zwar so nachhaltig, dass es nicht nur in der breiten Öffentlichkeit anscheinend immer noch einer Erklärung bedarf, wieso die Bilder von van Orley, Floris und de Vos überhaupt an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort in der Antwerpener Kathedrale neben Rubens' Werken gezeigt werden.

4. Fazit: Ästhetischer Kanon auf dem Prüfstand kultureller Praxis der Vormoderne

Die auf Phänomene der kreativen Aneignung und kulturellen Hybridität in der nordalpinen Kunst der Vormoderne fokussierende Betrachtung der archäologischen und kunsthistorischen Forschungsgeschichte verdeutlicht – bei aller Differenz im Detail – exemplarisch die andauernde kulturhistorische Funktion des Kanons als „Prägewerk der Identität".[262] Diese Identitätskonstruktionen basieren nie, wie Jürgen Straub 2004 aufzeigen konnte, auf der Feststellung empirischer Sachverhalte, sondern arbeiten vielmehr, „wenn sie Differenzen zwischen dem Eigenen und dem Anderen bzw. Fremden ausmachen, mit Wahrnehmungen und Zuschreibungen, Projektionen und Manipulationen".[263] Wie die Analyse der ausgewählten Fachliteratur zwischen dem ausgehenden 18. und beginnenden 20. Jahrhundert und ihrer Methodik in diesem Zusammenhang belegt, war und ist der auf Exklusion und Normetablierung ausgerichtete ästhetische Kanon, der wiederholt programmatisch das ‚Fremde' im ‚Eigenen' zu bestimmen versuchte, stets Prozess und Resultat zugleich: So lässt sich am Beispiel antiker Monumente nördlich der Alpen und des sog. Romanismus in der niederländischen Malerei der Frühen Neuzeit anschaulich zeigen, wie die archäologischen und kunsthistorischen Konsolidierungen des Kanons im deutschsprachigen Raum um 1900 auch und vor allem anhand der gezielten Attestierungen seiner Missachtung oder Verletzung durch konzeptuell hybride Kunstwerke erfolgten. Die in beiden Disziplinen wirkmächtige Idee von Stilreinheit und Nationalcharakter sowie die Hierarchisierung der Kunstlandschaften und die damit zusammenhängende Annahme einer eindimensionalen Einflussgeschichte bedingten nicht nur die anhaltende pejorative Bewertung von Kunstwerken, die sich durch eine kulturelle Syntheseleistung auszeichnen. Sie bewirkten auch eine bis heute in der Forschung feststellbare Marginalisierung jener Diversität der Normen, welche im Fall der untersuchten Kunstwerke im konkreten topographischen, politischen, religiösen und gesellschaftlichen Kontext zeitgenössisch die eigentliche Norm bildete.

Die kritische Reflexion dieser strukturellen forschungsgeschichtlichen Gemeinsamkeiten zwischen Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte stellte jeweils den Ausgangspunkt für eine Untersuchung von Monumenten und Bildern dar, deren ästhetische Eigenlogik vielfältige Formen kreativer Aneignung im Zuge transalpiner Kulturtransfers mit der experimentellen Suche nach innovativen Konzepten verbindet. Die materialen und medialen, aber auch motivischen und gestalterischen Anpassungen respektive Neukonfigurationen tradierter Vorbilder zeugen von einem bemerkenswerten Reflexionspotenzial und waren, so das übereinstimmende Ergebnis, dezidiert auf die Funktion der Objekte innerhalb der sozialen Praxis der Zeit und die jeweilige Spezifik

262 Assmann 1998, S. 59.
263 Straub 2004, S. 280.

des Aufstellungskontextes ausgerichtet: In einem auf unterschiedlichen Feldern des öffentlichen Raums ausgetragenen memorialen Distinktionsspiel zwischen Individuum und Kollektiv fungierten diese Kunstwerke gleichermaßen als materieller Ausdruck der Dynamik künstlerischer Aushandlungsprozesse wie auch als zentraler Träger gesellschaftlicher Diskurse. Und gerade diese paradigmatische Einschreibung *in* und unbestrittene Bedeutung *für* das kulturelle Gedächtnis der Entstehungsorte, die in hohem Maße identitätsstiftende Aufgabe der von der älteren Forschung abgelehnten Kunstwerke, stellt die ihrerseits identitätsstiftende Verbindlichkeit des auf autonomieästhetischen Vorstellungen aufgebauten archäologischen und kunsthistorischen Kanons eklatant in Frage. Wie jedoch Quentin Bell an Ernst H. Gombrich 1975 nicht ohne Ironie schrieb, „canon is a fact of intellectual life. As you say one cannot start from scratch. One is bound to inherit some kind of body of opinion, and this must provide one's starting point even when one is going to dispute its validity".[264]

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Caesar: Bellum Gallicum = Caesar, Gaius Iulius: Der Gallische Krieg / Bellum Gallicum. Lateinisch – Deutsch, hg. von Otto Schönberger, Berlin / Boston 2013 (Sammlung Tusculum).

CIL VI 31199 = Lebek, Wolfgang Dieter: Die drei Ehrenbögen für Germanicus: Tab.Siar. frg. I 9–34; CIL VI 31199a 2–17, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 67 (1987), S. 129–148.

Hoet: Catalogus = Hoet, Gerard (Hg.): Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelfde prysen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt. 2 Bde., Den Haag 1752.

Livius: Römische Geschichte = Livius, Titus: Römische Geschichte. Buch XLV. Antike Inhaltsangabe und Fragmente der Bücher XLVI–CXLII, hg. von Hans Jürgen Hillen, Darmstadt 2000.

Van Mander: Schilder-Boeck = Van Mander, Carel: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Bd. 1, übers. von Hanns Floerke, München 1906.

Plinius: Historia Naturalis = Plinius Secundus, Gaius: Historia naturalis. Histoire naturelle XXXVI. Texte établi par Jacques André, traduit par Raymond Bloch, commenté par Agnès Rouveret, Paris 1981.

Sueton: Leben = Suetonius Tranquillus, Gaius: Leben der Caesaren, eingel. u. übers. von André Lambert, Zürich / Stuttgart 1955 (Die Bibliothek der Alten Welt. Römische Reihe).

Tab. Siar. 29–32 = Rodriguez-Almeida, Emilio: A proposito della *Forma marmorea* e di altre *formae*, in: Mélanges de l'école française de Rome 112,1 (2000), S. 217–230.

Tacitus: Annalen = Tacitus, Cornelius: Annalen. Lateinisch und deutsch, hg. von Erich Heller, München 1982 (Sammlung Tusculum).

264 Gombrich / Bell 1976, S. 407.

Terwesten: Catalogus = Terwesten, Pieter (Hg.): Catalogus of Naamlyst van Schilderyen, met derzelfde prysen […], Den Haag 1770.
Vitruv: De architectura = Vitruvius: Vitruvii De architectura libri decem / Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, 6. Aufl. Darmstadt 1964.

Sekundärliteratur

Ackerman 1961 = Ackerman, James S.: The Architecture of Michelangelo, 2 Bde., London 1961.
Ainsworth 2006 = Ainsworth, Maryan W.: Romanism as a Catalyst for Change in Bernard van Orley's Workshop Practices, in: Molly Faries (Hg.): Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops, Turnhout 2006, S. 99–118.
Anderson / Phené Spiers 1905 = Anderson, William James / Phené Spiers, Richard: Die Architektur von Griechenland und Rom, Leipzig 1905.
Andratschke 2006 = Andratschke, Claudia: Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit, Tübingen, Univ., Diss., 2006, URL: http://hdl.handle.net/10900/46777 (letzter Zugriff: 16. August 2021).
Andrikopoulou-Strack 1986 = Andrikopoulou-Strack, Jeanne-Nora: Grabbauten des 1. Jahrhunderts n. Chr. im Rheingebiet: Untersuchungen zu Chronologie und Typologie, Bonn 1986 (Beihefte der Bonner Jahrbücher 43).
Antal 1975 [1928] = Antal, Frederick: Zum Problem des niederländischen Manierismus [zuerst 1928], in: Ders.: Zwischen Renaissance und Romantik. Studien zur Kunstgeschichte, Dresden 1975 (Fundus-Bücher 38/39), S. 154–241.
Archäologisches Landesmuseum 2012 = Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.): Die Welt der Kelten. Zentren der Macht. Kostbarkeiten der Kunst. Begleitband zur Großen Landesausstellung Baden-Württemberg 2012, Konzeption Denise Beilharz, Red. Ralph Röber, Ostfildern 2012.
Ardeleanu 2021 = Ardeleanu, Stefan: Grabmonumente, in: Johannes Lipps / Stefan Ardeleanu / Jonas Osnabrugge / Christian Witschel (Hgg.): Die römischen Steindenkmäler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Mannheim 2021 (Mannheimer Geschichtsblätter Sonderveröffentlichungen 14), S. 213–351.
Aschenheim 1909 = Aschenheim, Charlotte: Der italienische Einfluß in der vlämischen Renaissancemalerei, München 1909.
Assmann 1998 = Assmann, Aleida: Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, Stuttgart / Weimar 1998 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 19), S. 47–59.
Aurenhammer 2016 = Aurenhammer, Hans: Manier, Manierismus, *maniera*. Zur Geschichte eines kontroversen Begriffs, in: Bastian Eclercy (Hg.): Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. Katalog zur Ausstellung im Städel Museum Frankfurt a.M., München / London / New York 2016, S. 14–23.
Babka / Posselt 2016 = Babka, Anna / Posselt, Gerald: Vorwort, in: Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Identität. Tradition und Übersetzung, hg. u. eingel. von Anna Babka / Gerald Posselt, Wien / Berlin 2016, S. 7–16.
Bachmann-Medick 2012 = Bachmann-Medick, Doris: Translation – A Concept and Model for the Study of Culture, in: Birgit Neumann / Ansgar Nünning (Hgg.): Travelling Concepts for the Study of Culture, Berlin / Boston 2012, S. 23–43.

Bachmann-Medick 2014 = Bachmann-Medick, Doris: From Hybridity to Translation. Reflections on Travelling Concepts, in: Dies. (Hg.): From Hybridity to Translation. Reflections on Travelling Concepts, Berlin / Boston 2014, S. 119–136.

Balla et al. 1971 = Balla, Lajos / Buocz, Terezia P. / Kadar, Zoltan / Mócsy, András / Szentleleky, Tihamer (Hgg.): Die römischen Steindenkmäler von Savaria, Budapest 1971.

Bartsch 2019 = Bartsch, Tatjana: Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination, München 2019 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 44).

Bass 2016 = Bass, Marisa Anne: Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity, Princeton 2016.

Bauchhenß 1978 = Bauchhenß, Gerhard: Militärische Denkmäler, Bonn 1978 (Corpus signorum Imperii Romani 3.1: Germania Inferior. Bonn und Umgebung).

Bauchhenß 1984 = Bauchhenß, Gerhard: Die große Iuppitersäule aus Mainz, Mainz 1984 (Corpus signorum Imperii Romani: Deutschland 2, Germania superior 2).

Baumgartner 2000 = Baumgartner, Marcel: Griechen-Römer-Antithese, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, 16 Bde., hg. von Hubert Cancik, Stuttgart 1996–2010, Bd. 14: Griechen-Römer-Antithese, Stuttgart 2000, S. 253–266.

Bender et al. 2000 = Bender, Helmut / Fischer, Thomas / von Kaenel, Hans-Markus / Mackensen, Michael / Nuber, Hans Ulrich: Archäologie der römischen Provinzen / Provinzialrömische Archäologie an deutschen Universitäten, in: Archäologisches Nachrichtenblatt 5 (2000), S. 312–321.

Berke 2013 = Berke, Stephan: Die römische Nekropole von Haltern, in: Stephan Berke / Torsten Mattern (Hgg.): Römische Gräber augusteischer und tiberischer Zeit im Westen des Imperiums. Akten der Tagung vom 11. bis 14. November 2010 in Trier, Wiesbaden 2013 (Philippika 63), S. 58–92.

Berking / Löw 2008 = Berking, Helmuth / Löw, Martina: Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung, Frankfurt a.M. / New York 2008 (Interdisziplinäre Stadtforschung 1).

Bhabha 2000 [1994] = Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, dt. Übers. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl, Tübingen 2000 (Stauffenburg Discussion 5) [zuerst engl. London / New York 1994].

Bhabha 2016 = Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung, hg. von Anna Babka / Gerald Posselt, aus dem Englischen übers. von Katharina Menke, Wien / Berlin 2016.

Białostocki 1966 = Białostocki, Jan: Der Manierismus zwischen Triumph und Dämmerung, in: Ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966 (Fundus-Bücher 18), S. 57–76.

Blänsdorf 2020 = Blänsdorf, Jürgen: Drei Phasen der Ausweitung des Imperiumsgedankens (Drusus-Feste der Tres Galliae in Mainz – Kaiser Claudius über die Anerkennung der Gallorömer – Caracallas Bürgerrechtserlass von 212, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 23 (2020), S. 93–108.

Blümel 1940 = Blümel, Carl: Griechische Bildhauer an der Arbeit, Berlin 1940.

Boehm 2007 = Boehm, Gottfried (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, Paderborn 2007 (Bild und Text).

Böhme-Schönberger 2003 = Böhme-Schönberger, Astrid: Menimane, Blussus und das Mädchen vom Frauenlobplatz. Sind sie einheimsch-keltisch, romanisiert oder ...?, in: Friederike Naumann-Steckner / Peter Noelke / Beate Schneider (Hgg.): Romanisation und Resistenz, in: Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des 7. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2. bis 6. Mai 2001, Mainz 2003, S. 285–290.

Böhme-Schönberger 2009 = Böhme-Schönberger, Astrid: Hautnah. Römische Stoffe aus Mainz, Mainz 2009.

Boppert 1992a = Boppert, Walburg: Militärische Grabdenkmäler aus Mainz und Umgebung, Mainz 1992 (Corpus signorum Imperii Romani: Deutschland 2, Germania superior 5).

Boppert 1992b = Boppert, Walburg: Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, Mainz 1992 (Corpus signorum Imperii Romani: Deutschland 2, Germania superior 6).

Boppert 1992/1993 = Boppert, Walburg: Der Blussusstein. Das Grabmal eines einheimischen Aufsteigers, in: Mainzer Zeitschrift 87/88 (1992/1993), S. 345–378.

Boppert 2003 = Boppert, Walburg: Zur Sepulkralkunst im Raum der obergermanischen Provinzhauptstadt Mogontiacum. Vorbilder, Themen, Tendenzen, in: Peter Noelke / Friederike Naumann-Steckner / Beate Schneider (Hgg.): Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen. Akten des 7. Internationalen Colloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Köln 2. bis 6. Mai 2001, Mainz 2003, S. 265–284.

Boppert / Ertel 2015a = Boppert, Walburg / Ertel, Christine: Ein frühkaiserzeitliches Konsolengesims aus dem Theater in Mogontiacum (Mainz, Germina Superior), in: Cristina G. Alexandrescu (Hg.): Cult and Votive Monuments in the Roman Provinces. Proceedings of the 13th International Colloquium on Roman Provincial Art, 27th of May – 3rd of June 2013 Bucharest, Cluj-Napoca 2015, S. 223–232.

Boppert / Ertel 2015b = Boppert, Walburg / Ertel, Christine: Grabbezirk XXXII an der Gräberstraße von Mainz-Weisenau. Grabaedicula XXXV und Aktaion-Skulptur, in: Mainzer Archäologische Zeitschrift 10 (2015), S. 79–117.

Boppert / Ertel 2019 = Boppert, Walburg / Ertel, Christine: Die Gräberstraße von Mainz- Weisenau. Eine italische Gräberstraße des 1. Jhs. n. Chr. im römischen Mainz, Mainz 2019 (Mainzer Archäologische Schriften 16).

Borrmann 1904 = Borrmann, Richard: Geschichte der Baukunst I. Die Baukunst des Altertums und des Islam im Mittelalter, Leipzig 1904.

Boschung / Kreuz / Kienlin 2015 = Boschung, Dietrich / Kreuz, Patric-Alexander / Kienlin, Tobias (Hgg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Paderborn 2015 (Morphomata 31).

Boschung / Schäfer 2019 = Boschung, Dietrich / Schäfer, Alfred (Hgg.): Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit, Paderborn 2019 (Morphomata 41).

Bredekamp 2000 = Bredekamp, Horst: Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: Wolfgang Braungart (Hg.): Manier und Manierismus, Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 106), S. 109–129.

Bronfen 2002 = Bronfen, Elisabeth: Cross-Mapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache, in: Lutz Musner / Gotthart Wunberg (Hgg.): Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen, Wien 2002 (Edition Parabasen), S. 110–134.

Bronfen 2009 = Bronfen, Elisabeth: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur, Zürich 2009.

Bronfen / Marius 1997 = Bronfen, Elisabeth / Marius, Benjamin: Hybride Kulturen. Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte, in: Elisabeth Bronfen / Benjamin Marius / Therese Steffen (Hgg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Mulitkulturalismusdebatte, Tübingen 1997 (Stauffenburg Discussion 4), S. 1–30.

Bücken / De Meûter 2019 = Bücken, Véronique / De Meûter, Ingrid: Bernard van Orley. Katalog zur Ausstellung im Palais de Beaux-Arts Brüssel, Brüssel 2019.

Burckhardt 1842 = Burckhardt, Jacob: Die Kunstwerke der Belgischen Städte, Düsseldorf 1842.

Burger 1925 = Burger, Willy: Die Malerei in den Niederlanden von 1400 bis 1550, München 1925.

Burger-Völlmecke 2020 = Burger-Völlmecke, Daniel: Mogontiacum II: Topographie und Umwehrung des römischen Legionslagers von Mainz, Berlin 2020 (Limesforschungen 31; zugl. Diss. Universität Freiburg 2018).

Burke 2000 = Burke, Peter: Kultureller Austausch, Frankfurt a.M. 2000 (Erbschaft unserer Zeit 8).

Burke / Hsia 2007 = Burke, Peter / Hsia, R. Po-chia (Hgg.): Cultural Translation in Early Modern Europe, Cambridge et al. 2007.

Buskirk / Kaschek 2013 = Buskirk, Jessica / Kaschek, Bertram: Kanon und Kritik. Konkurrierende Körperbilder in Italien und den Niederlanden, in: Stephan Dreischer / Christoph Lundgreen / Sylka Scholz / Daniel Schulz (Hgg.): Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin / Boston 2013, S. 103–126.

Carpreau 2013 = Carpreau, Peter: ‚Vanished like smoke along with fleeting time.' Michiel Coxcie's Lost Reputation, in: Koenraad Jonckheere (Hg.): Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël. Katalog zur Ausstellung im Museum Leuven, Leuven 2013, S. 10–21.

Cartwright 1996 = Cartwright, John: Forms and their Uses: The Antwerp Ommegangen, 1550–1700, in: Meg Twycross (Hg.): Festive Drama, Cambridge 1996, S. 119–131.

Cavalli-Björkman 1985 = Cavalli-Björkman, Görel (Hg.): Netherlandish Mannerism. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21–22, 1984, Stockholm 1985 (Nationalmusei skriftserie N.S. 4).

Celestini / Mitterbauer 2011 = Celestini, Federico / Mitterbauer, Helga: Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers, 2., korr. Aufl., Tübingen 2011 (Stauffenburg Discussion 22).

Champion 2016 = Champion, Timothy: Britain before the Romans, in: Martin Millett / Louise Revell / Alison Moore (Hgg.): The Oxford Handbook of Roman Britain, Oxford 2016, S. 150–178.

Clemens 2003 = Clemens, Lukas: Tempore Romanorum constructa: zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters, Stuttgart 2003 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 50).

Clemens 2009 = Clemens, Lukas: Zum Umgang mit Grabbauten der frühen und mittleren Kaiserzeit während der Spätantike und des Mittelalters nördlich der Alpen, in: Dietrich Boschung (Hg.): Grabbauten des 2. und 3. Jahrhunderts in den gallischen und germanischen Provinzen. Akten des Internationalen Kolloquiums Köln 22. bis 23. Februar 2007, Wiesbaden 2009 (Zakmira 7), S. 313–329.

Colin / Buchsenschutz / Fichtl 1995 = Colin, Anne / Buchsenschutz, Olivier / Fichtl, Stephan: Die ideologische Bedeutung der Architektur der *oppida* nach der Eroberung Galliens, in: Jeannot Metzler / Martin Millett / Nico Roymans / Jan Slofstra (Hgg.): Integration in the Early Roman West. The Role of Culture and Ideology. Papers Arising from the International Conference at the Titelberg, Luxembourg, 12–13 November 1993, Luxemburg 1993 (Dossiers d'archéologie du Musée National d'Histoire et d'Art 4), S. 159–167.

Dacos 1964 = Dacos, Nicole: Les peintres belges à Rome au XVIe siècle, Brüssel / Rom 1964 (Études d'histoire de l'art).

Dacos 1980 = Dacos, Nicole: Les peintres romanistes. Histoire du terme, perspectives de recherche et exemple de Lambert van Noort, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome 50 (1980), S. 161–186.

Dacos 1999 = Dacos, Nicole (Hg.): Fiamminghi a Roma, 1508–1608. Aatti del convegno internazionale, Bruxelles 24–25 febbraio 1995, Rom 1999 (Bollettino d'arte. Supplemento 100).

De la Bédoyère 2001 = De la Bédoyère, Guy: The Buildings of Roman Britain, 2. Aufl. Gloucestershire 2001.

De Burbure 1878 = De Burbure, Léon: De Antwerpsche Ommegangen in de XIVe en XVe Eeuw naar gelijktijdige Handschriften, Antwerpen 1878.

De Giorgi / Hoffmann / Suthor 2013 = De Giorgi, Manuela / Hoffmann, Annette / Suthor, Nicola (Hgg.): Synergies in Visual Culture – Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf, Paderborn 2013.

De Jonge 2008 = De Jonge, Krista: Style and Manner in Early Modern Netherlandish Architecture (1450–1600). Contemporary Sources and Historiographical Tradition, in: Stephan Hoppe / Matthias Müller / Norbert Nußbaum (Hgg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 264–285.

De Munck 2009 = De Munck, Bert de: From Religious Devotion to Commercial Ambition? Some Marginal Notes on the Religious Material Culture of the Antwerp Crafts in the 16th Century, in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, S. 20–31.

De Rynck 2005 = De Rynck, Patrick: Die Liebfrauenkathedrale von Antwerpen, Gent / Amsterdam 2005.

Delferrière / Edme 2020 = Delferrière, Nicolas / Edme, Anne-Laure: L'emploi de la couleur sur les monuments funéraires de Gaule romaine. Méthodologie d'étude et premiers résultats à partir des collection de l'Est, in: Andrea Binsfeld / Anja Klöckner / Gabrielle Kremer / Marcus Reuter / Markus Scholz (Hgg.): Stadt – Land – Fluss. Grabdenkmäler der Treverer in lokaler und überregionaler Perspektive. Akten der internationalen Konferenz 2018 in Neumagen und Trier, Wiesbaden 2020 (Trierer Zeitschrift, Beiheft 37), S. 175–186.

DeLiedekerke 1995 = DeLiedekerke, Anne-Claire: Fiamminghi a Roma. 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance. Katalog zur Ausstellung im Palais des Beaux-Arts Brüssel und im Palazzo delle Esposizioni Rom, Brüssel 1995.

Denhaene 1990 = Denhaene, Godelieve: Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège, Antwerpen 1990.

Dhennequin / Guillaumet / Szabò 2008 = Dhennequin, Laurent / Guillaumet, Jean-Paul / Szabò, Miklós (Hgg.): L'oppidum de Bibracte (Mont Beuvray, France). Bilan de 10 années de recherches (1996–2005), in: Acta archaelogica Academae scientarum Hungaricae 59 (2008), S. 1–152.

DiFuria 2019 = DiFuria, Artur J.: Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins, Leiden / Boston 2019 (Brill's Studies in Intellectual History 287 / Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 31).

Dilis 1922 = Emile Dilis: La Confrérie des Romanistes, in: Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique 70.4 (1922), S. 416–488.

Diricksens 1855 = Diricksens, Joost Jozef [= Zetternam, Eugeen]: Bedenkingen op de Nederlandsche schilderschool, Gent 1855.

Durm 1905 [1885] = Durm, Josef: Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer, 2. Aufl. Stuttgart 1905 [Darmstadt 1885].

Dvořák 1924 = Dvořák, Max: Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus, in: Ders.: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924, S. 203–215.

Elbert 2018 = Elbert, Wencke: Die Architektur der Kelten. Siedlungsmuster, Bauformen und Konstruktionsprinzipien der Eisenzeit (Diss. Universität Stuttgart 2018). DOI: http://dx.doi.org/10.18419/opus-10289 (letzter Zugriff: 31. August 2021)

Enenkel / Smith 2014 = Enenkel, Karl A. E. / Smith, Paul J. (Hgg.): Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education, Leiden / Boston 2014 (Intersections 32).

Ertel 2015 = Ertel, Christine: Der Kaiserkultbezirk von Mogontiacum (Mainz), in: Mainzer Archäologische Zeitschrift 10 (2015), S. 1–35.

Ertel / Boppert 2014 = Ertel, Christine / Boppert, Walburg: Ein frühkaiserzeitliches Konsolengesims aus dem Theater in Mainz, in: Marcus Trier / Friederike Naumann-Steckner (Hgg.): 14 AD. Römische Herrschaft am Rhein. Begleitband zur Sonderausstellung im Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln, 27. Juni bis 19. Oktober 2014, Wienand 2014, S. 80 f.

Espagne / Werner 1985 = Espagne, Michel / Werner, Michael: Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S., in: Francia 13 (1985), S. 502–510.

Espagne / Werner 1987 = Espagne, Michel / Werner, Michael: La construction d’une référence culturelle allemande en France. Génèse et Histoire (1750–1914), in: Annales E.S.C. 42.4 (1987) S. 969–992.
Esser 1972 = Esser, Karl Heinz: Mogontiacum, in: Bonner Jahrbücher 172 (1972), S. 212–227.
Ette / Wirth 2014 = Ette, Ottmar / Wirth, Uwe (Hgg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie, Berlin 2014 (Potsdamer inter- und transkulturelle Texte 11).
Fabri / Van Hout 2009 = Fabri, Ria / Van Hout, Nico (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009.
Farmer 1981 = Farmer, John David: Bernard van Orley of Brussels, Ann Arbor 1981.
Fernández-Götz 2020 = Fernández-Götz, Manuel: A World of 200 Oppida: Pre-Roman Urbanism in Temperate Europe, in: Luuk de Ligt / John Bintliff (Hgg.): Regional Urban Systems in the Roman World, 150 BC – 250 CE (Leiden 2020), S. 35–66.
Fichtl 2000 = Fichtl, Stephan: La ville celtique. Les oppida de 150 av. J.-C. à 15 ap. J.-C., Paris 2000.
Fischel 2009 = Fischel, Angela: Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi, Berlin 2009 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 9).
Flasch 1965 = Flasch, Kurt: Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst, in: Ders. (Hg.): Parusia. Festschrift für Johannes Hirschberger, Frankfurt a.M. 1965, S. 265–306.
Focke-Museum 2013 = Focke-Museum (Hg.): Graben für Germanien: Archäologie unterm Hakenkreuz. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 2013, unter Mitarbeit von Sandra Geringer, Stuttgart 2013.
Franzoni 1987 = Franzoni, Claudio: Habitus atque habitudo militis – Monumenti funerari di militari nella Cisalpine Romana, Rom 1987.
Freedberg 1988 = Freedberg, David: Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566–1609, New York 1988.
Freedberg 1989 = Freedberg, David: Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel. The Implications of a Forgotten Polemic, in: Ders.: The Prints of Pieter Bruegel the Elder. Katalog zur Ausstellung im Bridgestone Museum of Art Tokio, dem Ishibashi Museum of Art Kurume und dem Mie Prefectural Museum of Art Tsu, Tokio 1989, S. 53–65.
Freedberg 1992 = Freedberg, David: Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden, 1560–1660, in: Ekkehard Mai / Hans Vlieghe (Hgg.): Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln, dem Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen und dem Kunsthistorischen Museum Wien, Köln 1992, S. 55–70.
Frenz 1985 = Frenz, Hans G.: Drusus Maior und sein Monument zu Mainz, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 32 (1985), S. 394–421.
Frenz 1991 = Frenz, Hans G.: Zum Beginn des repräsentativen Steinbaus in Mogontiacum, in: Rudolf Aßkamp / Stephan Berke (Hgg.): Die römische Okkupation nördlich der Alpen zur Zeit des Augustus: Kolloquium Bergkampen 1989, Münster 1991 (Bodenaltertümer Westfalens 26), S. 85–96.
Frenz 1992 = Frenz, Hans G.: Bauplastik und Porträts aus Mainz und Umgebung, Bonn 1992 (Corpus signorum Imperii Romani: Deutschland 2, Germania superior 7).
Friedländer 1916 = Friedländer, Max Jacob: Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916.
Friedländer 1921 = Friedländer, Max Jacob: Die niederländischen Manieristen, Leipzig 1921 (Bibliothek der Kunstgeschichte 3).
Friedländer 1922 = Friedländer, Max Jacob: Die niederländischen Romanisten, Leipzig 1922 (Bibliothek der Kunstgeschichte 22).

Friedländer 1924–1937 = Friedländer, Max Jacob: Die altniederländische Malerei, 14 Bde., Berlin 1924–1937.

Gabelmann 1979 = Gabelmann, Hanns: Römische Grabbauten der frühen Kaiserzeit, Stuttgart 1979 (Kleine Schriften zur Kenntnis der römischen Besetzungsgeschichte Südwestdeutschlands 22).

Gabelmann 1987 = Gabelmann, Hanns: Römische Grabbauten der Nordprovinzen im 2. und 3. Jh. n. Chr., in: Henner von Hesberg / Paul Zanker (Hgg.): Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. Kolloquium München 1985, München 1987 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, N.F. 96), S. 291–308.

Gans 1997 = Gans, Ullrich-Walter: Der Eichelstein in Mainz. *Monumentum Drusi* oder Siegesmal?, in: Dirk Vorlauf / Thilo F. Warnecke (Hgg.): Miscellanea archaeologica. Aufsätze zur Archäologie von der Bronzezeit bis zum Hochmittelalter, Espelkamp 1997, S. 21–28.

Ganzert 1984 = Ganzert, Joachim: Das Kenotaph für Geius Caesar in Limyra. Architektur und Bauornamentik, Tübingen 1984 (Istanbuler Forschungen 35).

Gardner 2013 = Gardner, Andrew: Thinking about Roman Imperialism: Postcolonialism, Globalisation and Beyond?, in: Britannia 44 (2013), S. 1–25.

Gebhard / Gleirscher / Marzatico 2011 = Gebhard, Rupert / Gleirscher, Paul / Marzatico, Franco (Hgg.): Im Licht des Südens. Begegnungen antiker Kulturen zwischen Mittelmeer und Zentraleuropa. Katalog zur Ausstellung in der Archäologischen Staatssammlung München, Lindenberg 2011 (Ausstellungskataloge der Archäologischen Staatssammlung 39).

Giljohann / Wenzel 2015 = Giljohann, Ricarda / Wenzel, Stefan: Verwendung und Verbreitung von Lothringer Kalkstein zwischen Andernach und Mayen in römischer Zeit, in: Berichte zur Archäologie in Reinhessen und Umgebung 8 (2015), S. 19–39.

Gleixner / Lopes 2021 = Gleixner, Ulrike / Lopes, Marília dos Santos (Hgg.): Things on the Move – Dinge unterwegs. Objects in Early Modern Cultural Transfer, Wolfenbüttel 2021 (Wolfenbütteler Forschungen 165).

Goethe 1816 = Goethe, Johann Wolfgang: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Bd. 1,1, Stuttgart 1816.

Gombrich / Bell 1976 = Gombrich, Ernst H. / Bell, Quentin: Canons and Values in the Visual Arts: A Correspondence, in: Critical Inquiry 2.3 (1976), S. 395–410.

Gombrich 1963 = Gombrich, Ernst H.: The style *all'antica*: Imitation and Assimilation, in: Ida E. Rubin (Hg.): The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Bd. 2, Princeton 1963, S. 31–41.

Gombrich 1966 = Gombrich, Ernst H.: Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals, in: Ders. (Hg.): Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, London 1966, S. 81–98.

Göttler / Mochizuki 2017 = Göttler, Christine / Mochizuki, Mia M. (Hgg.): The Nomadic Object. The Challenge of World for Early Modern Religious Art, Boston 2017 (Intersections 53).

Grawehr 2017 = Grawehr, Matthias: Bossenstil und Baumaterial: in: Dietmar Kurapkat / Ulrike Wulf-Rheidt (Hgg.): Werkspuren. Materialverarbeitung und handwerkliches Wissen im Antiken Bauwesen, Regensburg 2016 (Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 12), S. 103–118.

Greber / Menke 2003 = Greber, Erika / Menke, Bettine: Manier – Manieren – Manierismen, Tübingen 2003 (Literatur und Anthropologie 18).

Grenier 1904 = Grenier, Albert: La polychromie des sculpture de Neumagen, in: Revue Archéologique 4 (1904), S. 245–262.

Grieten 2009 = Grieten, Stefaan: Altarpiece of Saint Luke's Guild, in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, Nr. 10, S. 148–159.

Gros / Torelli 2007 = Gros, Pierre / Torelli, Mario: Storia dell'urbanistica. Il mondo romano, Bari 2007.
Hahn 1998 = Hahn, Alois: Einführung, in: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, Stuttgart / Weimar 1998 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 19), S. 459–466.
Hahn 2011 = Hahn, Hans Peter: Antinomien kultureller Aneignung. Einführung, in: Zeitschrift für Ethnologie 136.1 (2011), S. 11–26.
Hahn 2014 = Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung, 2. Aufl. Berlin 2014.
Harnack 2018 = Harnack, Maria: Niederländische Maler in Italien. Künstlerreisen und Kunstrezeption im 16. Jahrhundert, Berlin / Boston 2018 (Reflexe der immateriellen und materiellen Kultur 6).
Haupt 2010 = Haupt, Peter: Warum wir noch immer nicht wissen, ob der Eichelstein auf der Mainzer Zitadelle ein Kenotaph für Drusus oder ein römisches Siegesdenkmal ist, in: Berichte zur Archäologie in Rheinhessen und Umgebung 3 (2010), S. 69–76.
Haverfield 1979 [1923] = Haverfield, Francis John: The Romanization of Roman Britain, 4. Nachdruck, Westport, Conn. 1979 [zuerst Oxford 1923].
Heising 2015 = Heising, Alexander: Reception and History of Research in the Roman Provinces of Germany, in: Simon T. James / Stefan Krmnicek (Hgg.): The Oxford Handbook of the Archaeology of Roman Germany, Oxford 2015, S. 1–19.
Helmberger / Kockel 1993 = Helmberger, Werner / Kockel, Valentin (Hgg.): Rom über die Alpen tragen: die Aschaffenburger Korkmodelle mit einem Bestandskatalog, Landshut 1993.
Hendrikman 2009 = Hendrikman, Lars: Altarpiece of the Almoners of the Table of the Holy Spirit, in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, Nr. 2, S. 86–97.
Herz 2001 = Herz, Peter: Das römische Heer und der Kaiserkult in Germanien, in: Wolfgang Spickermann / Hubert Cancik / Jörg Rüpke (Hgg.): Religion in den germanischen Provinzen Roms, Tübingen 2001, S. 91–116.
Hesberg 1992 = Hesberg, Henner von: Römische Grabbauten, Darmstadt 1992.
Hesberg 1995 = Hesberg, Henner von: Die Bildsprache der Provinz – Konflikte und Harmonisierungen zwischen semantischen Systemen, in: Henner von Hesberg (Hg.): Was ist eigentlich Provinz? Zur Beschreibung eines Bewußtseins, Köln 1995 (Schriften des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln 6), S. 57–72.
Hesberg 2002 = Hesberg, Henner von: Bauteile der frühen Kaiserzeit in Köln. Das *oppidum Ubiorum* zur Zeit des Augustus, in: Anita Rieche / Hans-Joachim Schalles / Michael Zelle (Hgg.): Grabung – Forschung – Präsentation. Festschrift Gundolf Precht, Köln 2002 (Xantener Berichte 12), S. 13–36.
Hesberg 2003 = Hesberg, Henner von: Römisches Ornament als Sprache. Die sanfte Gegenwart der Macht, in: Lukas de Blois / Paul Erdkamp / Olivier Hekster / Gerda Kleijn / Stephan Mols (Hgg.): The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Proceedings of the Third Workshop of the International Network Impact of Empire. Roman Empire, c. 200 B. C. – A. D. 476, Netherlands Institute in Rome 20.–23. März 2002, Amsterdam 2003 (Impact of Empire 3), S. 48–68.
Hesberg 2004 = Hesberg, Henner von: Grabmonumente als Zeichen des sozialen Aufstiegs der neuen Eliten in den germanischen Provinzen, in: Luuk de Ligt / Emily A. Hemelrijk / Henk W. Singor (Hgg.): Roman Rule and Civic Life. Local and Regional Perspectives. Proceedings of the Fourth Workshop of the International Network Impact of Empire, Leiden 2003, Amsterdam 2004 (Impact of Empire 4), S. 243–260.
Hesberg 2009 = Hesberg, Henner von: Die Sprache der Architektur. Die ersten römischen Bauten in den Nordwestprovinzen, in: LWL-Römermuseum in Haltern am See (Hg.): 2000 Jahre Varusschlacht – Imperium. Katalog zur Ausstellung im LWL-Römermuseum Haltern am See, Stuttgart 2009, S. 122–129.

Hesberg 2018 = Hesberg, Henner von: Immagini e iscrizioni. Le stele di legionari e ausiliari nelle province romane, in: Luis Baena del Alcazar / Carlos Marquez Moreno / David Ojeda Nogales (Hgg.): Actas de la VII Reunion de Escultura Romana en Hispania. Kolloquium Cordoba Oktober 2016, Cordoba 2018, S. 163–185.

Hesberg / Zanker 1987 = Hesberg, Henner von / Zanker, Paul (Hgg.): Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung. Status. Standard. Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985, München 1987 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München 96), S. 155–182.

Hingley 2016 = Hingley, Richard: Early Studies in Roma Britain: 1610 to 1906, in: Martin Millett / Louise Revell / Alison Moore (Hgg.): The Oxford Handbook of Roman Britain, Oxford 2016, S. 3–21.

Höpken / Mucha 2016 = Höpken, Constanze / Mucha, Frank: Verpacktes Farbpigment? Inhaltsanalysen zu einer römischen Amphore aus Köln, in: Kölner Jahrbuch 49 (2016), S. 453–460.

Hofmann / Stockhammer 2017 = Hofmann, Kerstin / Stockhammer, Philipp: Materialisierte Übersetzungen in der Prähistorie, in: Saeculum 67.1 (2017), S. 45–66.

Holl 1968 = Holl, Oskar: Engelsturz, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., hg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1968–1976, Bd. 1: Allgemeine Ikonographie A–E, Freiburg 1968, Sp. 642 f.

Hoogewerff 1912 = Hoogewerff, Godefridus Joannes: Nederlandsche schilders in Italië in de XVI[e] eeuw (De geschiedenis van het Romanisme), Utrecht 1912.

Hoogewerff 1935 = Hoogewerff, Godefridus Joannes: Vlaamsche kunst en Italiaansche Renaissance, Mechelen / Amsterdam 1935.

Hope 2001 = Hope, Valerie M.: Constructing Identity. The Roman Funerary Monuments of Aquileia, Mainz and Nimes, Oxford 2001 (British Archaeological Reports International Series 960).

Hoppe / Müller / Nußbaum 2008 = Hoppe, Stephan / Müller, Matthias / Nußbaum, Norbert (Hgg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008.

Hornung 2014 = Hornung, Sabine: Gedanken zu den kaiserzeitlichen Grabhügeln der Nordwestprovinzen, in: Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 95 (2014), S. 52–158.

Hornung 2016 = Hornung, Sabine: Siedlung und Bevölkerung in Ostgallien zwischen Gallischem Krieg und der Festigung der römischen Herrschaft. Eine Studie auf Basis landschaftsarchäologischer Forschungen im Umfeld des Oppidums „Hunnenring“ von Otzenhausen (Lkr. St. Wendel), Mainz 2016 (Römisch-Germanische Forschungen 73).

Hufschmid 2016 = Hufschmid, Thomas (Hg.): Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum: Architektur – Organisation – Nutzung. Internationales Kolloquium in Augusta Raurica, 18.–21. September 2013, Augst 2016 (Forschungen in Augst 50).

Hufschmid / Pfäffli 2015 = Hufschmid, Thomas / Pfäffli, Barbara: Wiederentdeckt! Basilius Amerbach erforscht das Theater von Augusta Raurica. Beiträge zu dem zwischen 1588 und 1591 entstandenen Manuskript O IV II in der Universitätsbibliothek Basel, Basel 2015.

Huss / Wehr 2014 = Huss, Bernhard / Wehr, Christian: Zur Einführung. Die Problemstellung des ‚Manierismus‘, in: Bernhard Huss / Christian Wehr (Hgg.): Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz, Heidelberg 2014 (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 56), S. 11–18.

Hüssen 2000 = Hüssen, Claus-Michael: Sicherung der Reichsgrenze. Die Donaugrenze von tiberisch-claudischer bis in frühflavische Zeit, in: Ludwig Wamser in Zus. mit Christof Flügel / Bernward Ziegaus (Hgg.): Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer. Zivilisatorisches Erbe einer europäischen Militärmacht. Katalog-Handbuch zur Landesausstellung des Freistaates Bayern im Ausstellungszentrum Lokschuppen Rosenheim, Mainz 2000 (Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlung 1), S. 58–63.

Hutcheon 2013 = Hutcheon, Linda: A Theory of Adaptation, London / New York, 2. Aufl. 2013.
Huvenne / Van Remoortere 2009 = Huvenne, Paul / Van Remoortere, Paul: Introduction, in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, S. 9–11.
Irle 1997 = Irle, Klaus: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.
Jacobi 1996 = Jacobi, Hans: Mogontiacum. Das römische Mainz, Mainz 1996.
Jäger 2004 = Jäger, Ludwig: Transkription – zu einem medialen Verfahren an den Schnittstellen des kulturellen Gedächtnisses, in: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft 15 (2004), URL: http://www.inst.at/trans/15Nr/06_2/jaeger15.htm (letzter Zugriff: 21. August 2021).
Jäger 2010 = Jäger, Ludwig: Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis, in: Arnulf Deppermann / Angelika Linke (Hgg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton, Berlin / New York 2010 (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009), S. 301–323.
Jeannin 2012 = Jeannin, Yvonne: Historiographie des recherches jusqu'au milieu des années 1980, in: Musées de Montbéliard (Hg.): Mandeure: vies d'un sanctuaire. Katalog zur Ausstellung im Musée du château des ducs de Wurtemberg Montbéliard, Montbéliard 2012, S. 20–27.
Johne 2006 = Johne, Klaus-Peter: Die Römer an der Elbe. Das Stromgebiet der Elbe im geographischen Weltbild und im politischen Bewusstsein der griechisch-römischen Antike, Berlin 2006, S. 102–106.
Jonckheere 2012 = Jonckheere, Koenraad: Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum 1566–1585, New Haven / London 2012.
Jonckheere 2013a = Jonckheere, Koenraad (Hg.): Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël. Katalog zur Ausstellung im Museum Leuven, Leuven 2013.
Jonckheere 2013b = Jonckheere, Koenrad: Michiel Coxcie and the Reception of Classical Antiquity in the Low Countries, in: Ders. (Hg.): Michiel Coxcie. De Vlaamse Rafaël. Katalog zur Ausstellung im Museum Leuven, Leuven 2013, S. 64–97.
Jonckheere 2020 = Jonckheere, Koenraad: Trial and Error. Antwerp Renaissance Art, in: Bruno Blondé / Jeroen Puttevils (Hgg.): Antwerp in the Renaissance, Turnhout 2020 (Studies in European Urban History 49), S. 263–296.
Jones 2011 = Jones, Susan Frances (Hg.): Van Eyck to Gossaert. Towards a Northern Renaissance. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery London, London 2011.
Joukes 1990 = Joukes, Veronika: Processies en Ommegangen in Antwerpen in de 17de Eeuw, Diss. Leuven 1990.
Juntunen / Pawlak 2007 = Juntunen, Eveliina / Pawlak, Anna: Bellissimo e difficillimo – Zur Ikonographie von Rubens' *Engelsturz* in der Alten Pinakothek in München, in: Evelijna Juntunen / Zita Ágota Pataki (Hgg.): Rubens im Blick. Ausgewählte Werke unter Re-vision, Stuttgart 2007, S. 15–47.
Kakoschke 2002 = Kakoschke, Andreas: Ortsfremde in den römischen Provinzen Germania inferior und Germania superior, Möhnesee 2002 (Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption 5).
Karlsen 2020 = Karlsen, Hans-Jörg: Zwischen Tradition und Innovation. Siedlungslandschaften der Germania magna, in: Gabriele Uelsberg / Matthias Wemhoff (Hgg.): Germanen. Eine archäologische Bestandsaufnahme. Katalog zur Ausstellung in Berlin, Berlin 2020, S. 66–84.
Kaschek 2012 = Kaschek, Bertram: Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder" Pieter Bruegels d. Ä., München 2012.
Kavaler 2017 = Kavaler, Ethan Matt: Sixteenth-Century Netherlandish Sculpture: A Recovery, in: Ders. / Frits Scholten / Joanna Woodall (Hgg.): Netherlandish Sculpture of the 16th Century / Zestiende-

eeuwse beeldhouwkunst uit de Nederlanden, Zwolle 2017 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 67), S. 6–38.

Keller 2011 = Keller, Thomas: Kulturtransferforschung: Grenzgänge zwischen den Kulturen, in: Stefan Moebius / Dirk Quadflieg (Hgg.): Kultur. Theorien der Gegenwart, 2., erw. u. aktual. Aufl., Wiesbaden 2011, S. 106–119.

Kemkes 2005 = Kemkes, Martin: Vom Rhein an den Limes und wieder zurück. Die Besetzungsgeschichte Südwestdeutschlands, in: Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg (Hg.): Imperium Romanum. Roms Provinzen an Neckar, Rhein und Donau. Katalog zur großen Landesausstellung Baden-Württemberg im Kunstgebäude Stuttgart, Red. Susanne Schmidt, Darmstadt 2005, S. 44–53.

Kern 2013 = Kern, Margit: Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa, Berlin 2013.

King 2001 = King, Anthony C.: Vercingetorix, Asterix and the Gauls: Gallic symbols in French Politics and Culture, in: Richard Hingley (Hg.): Images of Rome. Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age, Portsmouth 2001 (Journal of Roman Archeology Suppl. 44), S. 113–125.

Klein 2017 = Klein, Robert: L'Esthétique de la Technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle, Paris 2017.

Kobusch 2019 = Kobusch, Philipp: Strategien sozialer Präsentation in den Nekropolen von Cordoba und Carmona, in: Thomas G. Schattner / Dieter Vieweger / David Wigg-Wolf (Hgg.): Kontinuität und Diskontinuität. Prozesse der Romanisierung, Rahden/Westf. 2019, S. 29–46.

Kockel 1983 = Kockel, Valentin: Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji, Mainz 1983 (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 1).

Kockel 1996 = Kockel, Valentin: Ansicht, Plan, Modell: zur Darstellung antiker Architektur am Beispiel von Pompeji und Herculaneum, Augsburg 1996.

Kokorz / Mitterbauer 2004 = Kokorz, Gregor / Mitterbauer, Helga: Einleitung, in: Gregor Kokorz / Helga Mitterbauer (Hgg.): Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa, Berlin et al. 2004 (Wechselwirkungen 7), S. 7–20.

Kortländer 1995 = Kortländer, Bernd: Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa, in: Lothar Jordan / Bernd Kortländer (Hgg.): Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer, Tübingen 1995, S. 1–19 (Communicatio 10).

Kramer / Baumgarten 2009 = Kramer, Kirsten / Baumgarten, Jens (Hgg.): Visualisierung und kultureller Transfer, Würzburg 2009.

Kraut 1986 = Kraut, Gisela: Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986.

Kremer 2021 = Kremer, Gabrielle: Kulturelle Identitäten im Bild? Zu den Grabstelen mit Herkunftsangabe aus Carnuntum, in: Johannes Lipps (Hg.): People Abroad. Proceedings of the XVI. International Colloquium on Roman Provincial Art, April 9–13th 2019, Rahden/Westf. 2021, S. 51–65 (Tübinger Archäologische Forschungen 31).

Kronemayer 1983 = Kronemayer, Volker: Beiträge zur Sozialgeschichte des römischen Mainz, Frankfurt a.M. 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 3: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften 199; zugl. Diss. Universität Mannheim 1982).

Krönig 1936 = Krönig, Wolfgang: Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande, Würzburg 1936.

Kruft 2013 = Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart, München 2013.

Kugler 1837 = Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich, Berlin 1837.

Lachmann 2000 = Lachmann, Thomas: Vergleichen und Erkennen. Vorgänge im Gedächtnis der visuellen Relationserkennung, Lengerich et al. 2000 (Psychologia universalis N.R. 22).

Lafon 2006 = Lafon, Xavier: Urbanisation en gaule romaine, in: Daniel Paunier (Hg.): La romanisation et la question de l'héritage celtique. Actes de la table ronde de Lausanne, 17–18 juin 2005, Glux-en-Glenne 2006 (Celtes et Gaulois l'archéologie face à l'histoire 5; Collection Bibracte 12.5), S. 67–79.

Langner 2020 = Langner, Martin: Die Konstruktion einer gallo-römischen Identität. Forschungsgeschichte und Perspektiven, in: Andrea Bindfeld / Anja Klöckner / Gabrielle Kremer / Marcus Reuter / Markus Scholz (Hgg.): Stadt – Land – Fluss. Grabdenkmäler der Treverer in lokaler und überregionaler Perspektive. Akten der internationalen Konferenz 2018 in Neumagen und Trier, Wiesbaden 2020 (Beihefte zur Trierer Zeitschrift 37), S. 13–26.

Laufhütte 2000 = Laufhütte, Hartmut (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, 2 Bde., Wiesbaden 2000.

Lebek 1989 = Lebek, Wolfgang Dieter: Die Mainzer Ehrungen für Germanicus, den älteren Drusus und Domitian, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 78 (1989), S. 45–82.

Leuschner 2016 = Leuschner, Eckhard: Weltgerichts-Ikonographie und Imitation italienischer Kunst im Antwerpen des späten 16. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.): Rekonstruktion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts, Petersberg 2015 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 136), S. 56–69.

Lindeman 1928 = Lindeman, Catharinus Marius Anne Alettus: De oorsprong, ontwikkeling en beteekenis van het Romanisme in de Nederlandsche schilderkunst, Utrecht 1928.

Lipińska 2015 = Lipińska, Aleksandra: Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe, Leiden / Boston 2015 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History 11).

Lipps 2017 = Lipps, Johannes (Hg.): Transfer und Transformation römischer Architektur in den Nordwestprovinzen, Rahden/Westf. 2017 (Tübinger Archäologische Forschungen 22).

Lipps 2020 = Lipps, Johannes: Lopodunum in Farbe: Bemerkungen zur Architekturpolychromie in den Nordwestprovinzen, in: Andrea Binsfeld / Anja Klöckner / Gabrielle Kremer / Marcus Reuter / Markus Scholz (Hgg.): Stadt – Land – Fluss. Grabdenkmäler der Treverer in lokaler und überregionaler Perspektive. Akten der Internationalen Konferenz Neumagen und Trier 2018, Trier 2020 (Beihefte zur Trierer Zeitschrift 37), S. 187–195.

Lipps 2021 = Lipps, Johannes: Transfer und kreative Aneignung: frühkaiserzeitliche Grabstelen in Mainz, in: Anette Haug / Manuel Flecker (Hgg.): Bildwanderungen – Bildtransporte. Die augusteische Bilderwelt jenseits der Alpen. Ausstellungskatalog Kiel, Regensburg 2021, S. 128–147.

Lipps / Berthold 2021 = Lipps, Johannes / Berthold, Christoph: Zur Polychromie der Mannheimer Römersteine, in: Johannes Lipps / Stefan Ardeleanu / Jonas Osnabrügge / Christian Witschel (Hgg.): Die römischen Steindenkmäler in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Mannheim 2021 (Mannheimer Geschichtsblätter Sonderveröffentlichungen 14), S. 190–197.

Locher 2001 = Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950, München 2001.

Lohse Belkin / Van Hout 2005 = Lohse Belkin, Kristin / Van Hout, Nico (Hgg.): ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500–1530. Katalog zur Ausstellung im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen / Bonnefantenmuseum Maastricht, Antwerpen 2005.

Lüsebrink 2001 = Lüsebrink, Hans-Jürgen: Kulturtransfer – methodisches Modell und Anwendungsperspektiven, in: Ingeborg Tömmel (Hg.): Europäische Integration als Prozess von Angleichung und Differenzierung, Opladen 2001 (Forschungen zur europäischen Integration 3), S. 213–226.

Mander 2013 = Mander, Jason: Portraits of Children on Roman Funerary Monuments, Oxford 2013.

Marx 2007 = Marx, Barbara: Wandering Objects, Migrating Artists: The Appropriation of Italian Renaissance Art by German Courts in the Sixteenth Century, in: Herman Roodenburg: Cultural Exchange in Early Modern Europe, Bd. 4: Forging European Identities 1400–1700, Cambridge et al. 2007, S. 178–226.

von Massow 1932 = von Massow, Wilhelm: Römische Grabmäler des Mosellandes und der angrenzenden Gebiete, Bd. 2: Die Grabdenkmäler von Neumagen, Berlin 1932.

Mattern 1989 = Mattern, Marion: Die reliefierten römischen Grabstelen der Provinz Britannia. Themen und Typen, in: Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 22 (1989), S. 707–801.

Mattingly 1997 = Mattingly, David J. (Hg.): Dialogues in Roman Imperialism. Power, Discourse, and Discrepant Experience in the Roman Empire, Ann Arbor 1997.

Mattingly 2002 = Mattingly, David J.: Vulgar and Weak ‚Romanization', or Time for a Paradigm Shift?, in: Journal of Roman Archeology 15 (2002), S. 536–541.

Mattingly 2014 = Mattingly, David J.: Identities in the Roman World: Discrepancy, Heterogeneity, Hybridity, and Plurality, in: Lisa R. Brody / Gail L. Hoffmann (Hgg.): Roman in the Provinces. Art on the Periphery of Empire. Begleitband zur Ausstellung Roman in the Provinces, Yale University Art Gallery and the McMullen Museum of Art at Boston College, Chicago 2014, S. 35–59.

Mensger 2002 = Mensger, Ariane: Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002.

Mensger 2008 = Mensger, Ariane: Jan Gossaert und der niederländische Stilpluralismus zu Beginn des 16. Jahrhunderts – eine Annäherung, in: Stephan Hoppe / Matthias Müller / Norbert Nußbaum (Hgg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 188–211.

Metzler 1995 = Metzler, Jeannot: Das treverische Oppidum auf dem Titelberg. Zur Kontinuität zwischen der spätkeltischen und der frührömischen Zeit in Nord-Gallien, Luxemburg 1995.

Michalsky 2000 = Michalsky, Tanja: Malerei des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 5.4 (2000), S. 29–40.

Michiels 1845–1848 = Michiels, Alfred: Historie de la peinture flamande et hollandaise, 4 Bde., Brüssel 1845–1848.

Michiels 1868 = Michiels, Alfred: Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, Bd. 5, 2. Aufl. Paris 1868.

Middell 2001 = Middell, Matthias: Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten, in: Andrea Langer / Georg Michels (Hgg.): Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien, Stuttgart 2001 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12), S. 15–51.

Middell 2016 = Middell, Matthias: Kulturtransfer, Transferts culturels, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.01.2016, DOI: http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.702.v1 (letzter Zugriff: 09. August 2021).

Millett 1990 = Millett, Martin: The Romanization of Britain. An Essay in Archaeological Interpretation, Cambridge 1990.

Mitterbauer 2011 = Mitterbauer, Helga: Kulturtransfer – Ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht, in: Newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900, 2.1 (1999), S. 23–25.

Mommsen 1992 = Mommsen, Theodor: Römische Kaisergeschichte. Nach Vorlesungs-Mitschriften von Sebastian und Paul Hensel 1882/1886, München 1992.

Moritz 2010 = Moritz, Arne (Hg.): Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Münster 2010.

Morscheiser-Niebergall 2009 = Morscheiser-Niebergall, Jennifer: Die Anfänge Triers im Kontext augusteischer Urbanisierungspolitik nördlich der Alpen, Wiesbaden 2009 (Philippika 30).

Müller 1999 = Müller, Jürgen: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999.

De Munck 2009 = De Munck, Bert: From Religious Devotion to Commercial Ambition? Some Marginal Notes on the Religious Material Culture of the Antwerp Crafts in the 16th Century, in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, S. 20–31.

Nietzsche 1967 = Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari, ca. 40 Bde., Berlin 1967 ff., Abt. 4, Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Nachgelassene Fragmente. 1876 bis Winter 1877–1878, Berlin 1967.

Noack 1910 = Noack, Ferdinand: Die Baukunst des Altertums, Berlin 1910.

Noelke 2006 = Noelke, Peter: Bildhauerwerkstätten im römischen Germanien. Möglichkeiten und Grenzen ihres Nachweises, Bonner Jahrbücher 206 (2006), S. 87–144.

North 2010 = North, Michael (Hg.): Artistic and Cultural Exchanges between Europe and Asia, 1400–1900. Rethinking Markets, Workshops and Collections, Farnham / Burlington 2010.

Nowak 2017 = Nowak, Christiane: Bildnisse in funerären Kontexten Hirpiniens, in: Alessandra Avagliano / Vincenzo Franciosi / Amedeo Visconti / Vittorio Saldutti (Hgg.): Appelati nomine Lupi. Atti della Giornata di Studi sull'Hirpinia e gli Hirpini, Neapel 2017, S. 249–281.

Opitz / Leu 2019 = Opitz, Peter / Leu, Urs B. (Hgg.): Conrad Gessner (1516–1565). Die Renaissance der Wissenschaften / The Renaissance of Learning, Berlin / Boston 2019.

Ott 2002 = Ott, Martin: Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert, Kallmünz 2002 (Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2000).

Ottenheym 2007 = Ottenheym, Konrad: Introduction. Unity and Discontinuity in the Historiography of the Low Countries, in: Krista de Jonge / Konrad Ottenheym: Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries, 1530–1700, Turnhout 2007 (Architectura moderna 5), S. 1–14.

Panter 2007 = Panter, Andreas: Der Drususstein in Mainz und dessen Einordnung in die römische Grabarchitektur seiner Erbauungszeit, Mainz 2007 (Mainzer Archäologische Schriften 6).

Pauwels / Hoetink / Herzog 1965 = Pauwels, Henri / Hoetink, H. R. / Herzog, Sadja J.: Jean Gossaert dit Mabuse. Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam und im Musée Communal Groeninge Brügge, Eindhoven 1965.

Pawlak 2011 = Pawlak, Anna: Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d. Ä. *Sturz der gefallenen Engel*, *Triumph des Todes* und *Dulle Griet*, Berlin 2011.

Pawlak / Rüth 2020 = Pawlak, Anna / Rüth, Sophie: Riese, Walfisch und das Jüngste Gericht. Die Antwerpener Festkultur der Frühen Neuzeit als soziokulturelles Dispositiv, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 50.3 (2020), S. 435–463.

Peeters 2005 = Peeters, Natasja: A Corporate Image? The Saint Luke's Altarpiece for the Cathedral of Our Lady in Antwerp (1589–1602), in: Arnout Balis (Hg.): Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15de – 17de eeuw). Liber amicorum Carl van de Velde, Brüssel 2005, S. 239–252.

Peeters 2008 = Peeters, Natasja: ‚Painters pencells move not without that musicke': Prices of Southern Netherlandish Painted Altarpieces between 1585 and 1650, in: Anna Tummers / Koenraad Jonckheere (Hgg.): Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries, Amsterdam 2008 (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age), S. 97–124.

Peeters 2013 = Peeters, Natasja: Frans Francken de Oude (ca. 1542–1616), Leuven 2013 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. N.R. 26).

Pelgen 2003 = Pelgen, Stephan: Mainz. Vom ‚elenden Steinklumpen' zum Denkmal. Aus der Geschichte der Mainzer Römerruinen, Mainz 2003 (Archäologische Ortsbetrachtungen 3).

Pellegrino 2020 = Pellegrino, Frida: The Urbanisation of the North-Western Provinces of the Roman Empire. A juridical and functional approach to town life in Roman Gaul, Germania Inferior and Britain, Oxford 2020.

Peters 2005 = Peters, Emily J.: Den gheheelen loop des weerelts (The whole course of the world). Printed Processions and the Theater of Identity in Antwerp during the Dutch Revolt, Diss. Santa Barbara 2005.

Petry 1984 = Petry, François: Sur la réutilisation de reliefs et d'inscriptions d'époque romaine dans des édifices chrétiens, in: Caesarodunum 19 (1984), S. 235–259.

Pfisterer 2011 = Pfisterer, Ulrich: Manierismus, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von dems., 2., erw. u. aktual. Aufl., Stuttgart / Weimar 2011, S. 414–419.

Pflug 1989 = Pflug, Hermann: Römische Porträtstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie, Mainz 1989.

Pflug 2019 = Pflug, Hermann: Porträtstelen in Oberitalien. Überlegungen zur Selbstdarstellung der Mittelschicht im Grabmonument, in: Dietrich Boschung / François Queyrel (Hgg.): Porträt als Massenphänomen, Köln 2019 (Morphomata 40), S. 257–318.

Pion 2010 = Pion, Patrick: Oppida et urbanisation en Gaule du Nord avant la Conquete: des faits aux modèles et des modèles à l'Histoire, in: Pierre Ouzoulias / Laurence Tranoy (Hgg.): Comment les Gaules devinrent romaines, Paris 2010, S. 35–46.

Pitts 2010 = Pitts, Martin: Re-thinking the Southern British oppida: Networks, Kingdoms and Material Culture, in: European Journal of Archaeology 13.1 (2010), S. 32–63.

Pohl 2000 = Pohl, Walter: Die Germanen, München 2000 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 57).

Preibisz 1911 = Preibisz, Leon: Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1911.

Raband 2018 = Raband, Ivo: Vergängliche Kunst und fortwährende Macht. Die ‚Blijde Inkomst' für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594, Merzhausen 2018.

Ramakers 2011 = Ramakers, Bart (Hg.): Understanding Art in Antwerp. Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540–1580), Leuven / Paris / Walpole, MA 2011 (Groningen Studies in Cultural Change 45).

Rathmann 2016 = Rathmann, Michael: The Tabula Peutingeriana and Antique Cartography, in: Serena Bianchetti / Michele R. Cataudella / Hans-Joachim Gehrke (Hgg.): Brill's Companion to Ancient Geography. The Inhabited World in Greek and Roman Tradition, Leiden 2016 (Brill's companions in classical studies), S. 337–362.

Reddé 2006 = Reddé, Michel: Alesia. Vom nationalen Mythos zur Archäologie, Mainz 2006 (Zaberns Bildbände zur Archäologie Sonderbände der Antiken Welt).

Reuter / Ewigleben 2014 = Reuter, Marcus / Ewigleben, Cornelia (Hgg.): Ein Traum von Rom. Stadtleben im römischen Deutschland. Katalog zur Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Trier, Stuttgart 2014.

Revell 2009 = Revell, Louise: Roman Imperialism and Local Identities, Cambridge 2009.

Revell 2014 = Revell, Louise: Romanization, in: Roger B. Ulrich / Caroline K. Quenemoen (Hgg.): A Companion to Roman Architecture, New York 2014, S. 381–398.

Rieche 2004 = Rieche, Anita: Roma fuit. Römische Bauten im Landschaftsgarten Eulbach, in: Bonner Jahrbücher 204 (2004), S. 233–258.

Riemer 2019 = Riemer, Ellen: Blussus und Menimane. Der Mainzer Altertumsverein wird international bekannt, in: Wolfgang Dobras (Hg.): Eine Zeitreise in 175 Geschichten. Der Mainzer Altertumsverein 1844–2019, Mainzer Zeitschrift 114 (2019), S. 34 f.

Robertson 1929 = Robertson, Donald Struan: A Handbook of Greek and Roman Architecture, Cambridge 1929.

Rooses 1879 = Rooses, Max: Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool, Gent 1879.

Rooses 1881 = Rooses, Max: Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens, übers. von Franz Reber, München 1881.

Rosen 2015 = Rosen, Valeska von: Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden, Göttingen 2015 (Figura 3).

Rosenblatt 2015 = Rosenblatt, Ivana May: Envisioning the Threshold. Pictorial Disjunction in Maarten de Vos, Diss. Ohio State University 2015.

Rothe 2005 = Rothe, Ursula: Die Anfänge der Romanisierungsforschung, in: Günther Schörner (Hg.): Romanisierung – Romanisation. Theoretische Modelle und praktische Fallbeispiele, Oxford 2005, S. 1–14.

Rothe 2012 = Rothe, Ursula: The „Third Way“: Treveran Woman's Dress and the „Gallic Ensemble“, in: American Journal of Archaeology 116/2 (2012), S. 235–252.

Ruffing 2006 = Ruffing, Kai: Die regionale Mobilität von Händlern und Handwerkern nach den griechischen Inschriften, in: Eckart Olshausen / Holger Sonnabend (Hgg.): „Troianer sind wir gewesen“ – Migrationen in der antiken Welt. Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 8, 2002, Stuttgart 2006 (Geographica Historica 21), S. 133–149.

Samida / Eggert / Hahn 2014 = Samida, Stefanie / Eggert, Manfred K. H. / Hahn, Hans-Peter (Hgg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen, Stuttgart 2014.

Schaaff 2010 = Schaaff, Holger: Steine für das Römische Reich – Zu den Anfängen des antiken Steinbruch- und Bergwerksreviers zwischen Eifel und Rhein, in: Archäologisches Korrespondenzblatt 40 (2010), S. 265–272.

Schäfer 2021 = Schäfer, Alfred: Symbols of Power. The Tombs of Roman Rulers and Roman Victory Monuments, in: Dietrich Boschung / Alfred Schäfer / Marcus Trier (Hgg.): Erinnerte Macht. Antike Herrschergräber in transkultureller Perspektive, Leiden 2021 (Morphomata 50), S. 275–301.

Schaible 1970 = Schaible, Marlene: Darstellungsformen des Teuflischen untersucht an Darstellungsformen des Engelsturzes vom Anfang des Mittelalters bis zu Rubens, Diss. Tübingen 1970.

Schipp 2013 = Schipp, Oliver: Sklaven und Freigelassene im Mainz der römischen Kaiserzeit, in: Bonner Jahrbücher 213 (2013), S. 75–116.

Schmale 2012 = Schmale, Wolfgang: Kulturtransfer, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz, 31.10.2012, URL: http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de (letzter Zugriff: 11. August 2021).

Schmalzriedt et al. 2001 = Schmalzriedt, Siegfried: Manierismus, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., hg. von Gert Ueding / Gregor Kalivoda, Berlin / Tübingen 1992–2015, Bd. 5: L – Musi, Tübingen 2001, Sp. 872–927.

Schmidt 1994 = Schmidt, Victor M.: Een beeld van verbrokkeling: Onderzoek naar laatgotische en renaissance beeldhouwkunst in Nederland sinds 1945, in: Reindert Falkenburg / Dulcia Meijers / Herman Roodenburg / Victor M. Schmidt / Frits Scholten (Hgg.): Beelden in de late middeleeuwen en Renaissance – Late Gothic and Renaissance Sculpture in the Netherlands, Zwolle 1994 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 45), S 8–36.

Schnapp 2011 = Schnapp, Alain: Die Entdeckung der Vergangenheit. Ursprünge und Abenteuer der Archäologie, aus dem Franz. übersetzt von Andreas Wittenberg, Stuttgart 2011.

Schollmeyer 2008 = Schollmeyer, Patrick: Römische Tempel. Kult und Architektur im Imperium Romanum, Mainz 2008.

Scholz 2012 = Scholz, Markus: Grabbauten des 1.–3. Jahrhunderts in den nördlichen Grenzprovinzen des Römischen Reichs, Mainz 2012 (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 103).

Scholz 2013 = Scholz, Markus: Ein Helvetier unter Spaniern, in: Dirk Schmitz / Maike Sieler (Hgg.): Überall zu Hause und doch fremd. Römer unterwegs. Katalog zur Ausstellung im LVR-Römermuseum im Archäologischen Park Xanten, Petersberg 2013 (Kataloge des LVR-Römermuseums im Archäologischen Park Xanten 5), S. 226f.

Schoppa 1930 = Schoppa, Helmut: Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 26 (1930) S. 9–52.

Schoppa 1957 = Schoppa, Helmut: Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien, München 1957.

Schreiber 2013 = Schreiber, Stefan: Archäologie der Aneignung. Zum Umgang mit Dingen aus kulturfremden Kontexten, in: Forum Kritische Archäologie 2 (2013), S. 48–123.

Schrumpf 2006 = Schrumpf, Stefan: Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich. Ablauf, soziale Dimension und ökonomische Bedeutung der Totenfürsorge im lateinischen Westen, Bonn 2006.

Schuster 2020 = Schuster, Jan: Vom Pfosten zum Haus zum Gehöft. Siedlungsbefunde aus dem 1. bis 4. Jahrhundert n.Chr. zwischen Rhein und Weichsel, in: Gabriele Uelsberg / Matthias Wemhoff (Hgg.): Germanen. Eine archäologische Bestandsaufnahme, Berlin 2020, S. 84–102.

Schwarz 2002 = Schwarz, Martina: Tumulat Italia tellus. Gestaltung, Chronologie und Bedeutung der römischen Rundgräber in Italien, Rahden/Westf. 2002.

Sieler 2013 = Sieler, Maike: Die Arbeit ruft – zur Mobilität römischer Handwerker, in: Dirk Schmitz / Maike Sieler (Hgg.): Überall zu Hause und doch fremd. Römer unterwegs. Ausstellung Xanten 2013, Petersberg 2013, S. 80–91.

Sievers 2015 = Sievers, Susanne: The Lands of *Germania* in the Later Pre-Roman Iron Age, in: Simon James / Stefan Krmnicek (Hgg.): The Oxford Handbook of the Archaeology of Roman Germany, Oxford 2015, S. 5–27.

Sievers 2020 = Sievers, Susanne: The Lands of Germania in the Later Pre-Roman Iron Age, in: Simon James / Stefan Krmnicek (Hgg.): The Oxford Handbook of the Archaeology of Roman Germany, Oxford 2015, S. 5–27.

Silver 2006 = Silver, Larry: Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market, Philadelphia 2006.

Spickermann 2003 = Spickermann, Wolfgang: Germania superior. Religionsgeschichte des römischen Germanien 1, Tübingen 2003 (Religion der Römischen Provinzen 2).

Spickermann 2006 = Spickermann, Wolfgang: Mogontiacum (Mainz) als politischer und religiöser Zentralort der Germania superior, in: Hubert Cancik / Jörg Rüpke / Wolfgang Spickermann (Hgg.): Zentralität und Religion, Tübingen 2006 (Studien und Texte zu Antike und Christentum 39), S. 167–194.

Stewart 2010 = Stewart, Peter: Geographies of Provincialism in Roman Sculpture, in: International Association of Research Institutes in the History of Art: RIHA Journal 5 (2010), o.S., DOI: https://doi.org/10.11588/riha.2010.0.68533 (letzter Zugriff: 30. Mai 2022).

Straub 2004 = Straub, Jürgen: Identität, in: Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe, hg. von Friedrich Jäger / Burkhard Liebsch, Stuttgart 2004, S. 277–303.

Stribrny 1987 = Stribrny, Claudia: Die Herkunft der römischen Werksteine aus Mainz und Umgebung. Vergleichende petrographische und geochemische Untersuchungen an skulptierten Kalksteinen, Mainz 1987 (Corpus Signorum Imperii Romani Deutschland 2.8).

Stridbeck 1956 = Stridbeck, Carl Gustaf: Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956.

Strobel 1991 = Strobel, Karl: Militär und Bevölkerungsstruktur in den Nordwestprovinzen, in: Werner Eck / Hartmut Galsterer (Hgg.): Die Stadt in Oberitalien und in den nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches. Deutsch-Italienisches Kolloquium im italienischen Kulturinstitut Köln, Köln 1991 (Kölner Forschungen 4), S. 45–54.

Strobel 2009 = Strobel, Karl: Augustus und die Annexion des Alpenbogens: die Einrichtung der Provinzen Raetia und Noricum, in: Germania 87.2 (2009), S. 437–509, DOI: https://doi.org/10.11588/ger.2009.71030 (letzter Zugriff: 30. Juni 2021).

Struck 2001 = Struck, Manuela: The Heilige Römische Reich Deutscher Nation and Hermann the German, in: Richard Hingley (Hg.): Images of Rome. Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age, Portsmouth 2001 (Journal of Roman Archeology Suppl. 44), S. 91–112.

Stuart / Revett 1762–1816 = Stuart, James / Revett, Nicholas: The Antiquities of Athens, Bde. 1–4, London 1762–1816.

Terrenato 2005 = Terrenato, Nicola: The Deceptive Archetype. Roman Colonization in Italy and postcolonial Thought, in: Henry Hurst / Sara Owen (Hgg.): Ancient Colonizations. Analogy, Similarity and Difference, London 2005, S. 59–72.

Thiel 2014 = Thiel, Andreas: Urbanität zwischen Nordsee und Alpen, in: Rheinisches Landesmuseum Trier, Landesmuseum Württemberg (Hgg.): Ein Traum von Rom. Stadtleben im römischen Deutschland. Ausstellungskatalog Trier, Stuttgart 2014, S. 287–315.

Thijs 2001 = Thijs, Alfons K.L.: De Antwerpse Ommegang in 1599, in: Volkskunde 102.1 (2001), S. 35–52.

Thøfner 2007 = Thøfner, Margit: A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt, Zwolle 2007.

Thomas 2016 = Thomas, Renate: Bemerkungen zur Technik der römischen Wandmalerei und zum Künstlerverständnis der Maler in Italien und in den römischen Provinzen, in: Kölner Jahrbuch 49 (2016), S. 391–452.

Töpfer 2011 = Töpfer, Kai: Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat, Mainz 2011 (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 91).

Uelsberg / Wemhoff 2020 = Uelsberg, Gabriele / Wemhoff, Matthias: Germanen. Eine archäologische Bestandsaufnahme. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung in Berlin und Bonn 2020/2021, Berlin 2020.

Ullrich 2015 = Ullrich, Anna Valentine: Gebaute Zitate. Formen und Funktionen des Zitierens in Musik, Bild und Architektur, Bielefeld 2015 (Edition Kulturwissenschaft 64).

Van de Velde 1975 = Van de Velde, Carl: Frans Floris (1519/20–1570), Leven en werken, 2 Bde., Brüssel 1975 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 30).

Van de Velde 2009 = Van de Velde, Carl: Altarpiece of the Fencers, in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, Nr. 3, S. 98–103.

Van den Branden 1883 = Van den Branden, Frans Jozef: Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool, Antwerpen 1883.

Van den Brink 2011 = Van den Brink, Peter (Hg.): Joos van Cleve. Leonardo des Nordens. Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Stuttgart 2011.

Van den Nieuwenhuizen 2009 = Van den Nieuwenhuizen, Jos: Altars, from Chantry to Craft (15th and Early 16th Centuries), in: Ria Fabri / Nico Van Hout (Red.): From Quinten Metsijs to Peter Paul Rubens. Masterpieces from the Royal Museum Reunited in the Cathedral. Katalog zur Ausstellung in der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen, Antwerpen 2009, S. 13–19.

Vandamme 1988 = Vandamme, Erik (Leit.): Catalogus Schilderkunst Oude Meesters. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Departement Oude Meesters, Antwerpen 1988.

Veldman 1977 = Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century, Maarssen 1977.

Veldman 1996 = Veldman, Ilja M.: Romanism, in: The Dictionary of Art, 34 Bde., hg. von Jane Turner, New York 1996–1998, Bd. 26: Raphon to Rome, ancient, § II: Architecture, New York 1996, S. 728 f.

Vermeylen 2003 = Vermeylen, Filip: Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age, Turnhout 2003 (Studies in European Urban History 2).

Vermeylen 2012 = Vermeylen, Filip: Between Hope and Despair. The State of the Antwerp Art Market, 1566–85, in: Koenraad Jonckheere / Ruben Suykerbuyk (Hgg.): Art after Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585, Turnhout 2012, S. 95–108.

Versluys 2014 = Versluys, Miguel John: Understanding Objects in Motion. An Archaeological Dialogue on Romanization, in: Archaeological Dialogues 21 (2014), S. 1–20.

Vervaet 1976 = Vervaet, Julien: Catalogus van de altaarstukken van gilden en ambachten uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen en bewaard in het Koninklijk Museum, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1976, S. 197–244.

Waagen 1862 = Waagen, Gustav Friedrich: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, 2 Abt., Stuttgart 1862.

Wagner 2001 = Wagner, Jasmine: Zur ostentativen Wiederverwendung römerzeitlicher Spolien in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kirchenbauten der Steiermark. Bannung, Exorzismus und humanistische Intentionen im Spiegel einer Interpretatio christiana, in: Fundberichte aus Österreich 40 (2001), S. 345–479.

Walter 1984 = Walter, Hélène: La Porte Noire de Besançon. Contribution à l'étude de l'art triomphal des Gaules, Paris 1984 (Centre de Recherches d'Histoire Ancienne 65; Annales littéraires de l'Université de Besançon 321).

Watkin 2006 = Watkin, David: Stuart and Revett: The Myth of Greece and Its Afterlife, in: Susanna Weber Soros (Hg.): James „Athenian" Stuart, 1713–1788: the Rediscovery of Antiquity. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, 16. Nov. 2006–11. Feb. 2007, New Haven 2006, S. 1–20.

Weber 2012 = Weber, Tanja: Kultivierung in Serie. Kulturelle Adaptionsstrategien von fiktionalen Fernsehserien, Marburg 2012.

Webster / Cooper 1996 = Webster, Jane / Cooper, Nicholas J. (Hgg.): Roman imperialism: Post-colonial perspectives. Proceedings of a Symposium Held at Leicester University in November 1994, Leicester 1996.

Weissert 2011 = Weissert, Caecilie: Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert, München 2011.

Weissert 2020 = Weissert, Caecilie: Frans Floris and the Poetry of the Pléiade, in: Dies. (Hg.): Austausch der Bildkünste im 16. Jahrhundert / The Netherlands and France. The Exchange of Visual Arts in the 16th Century, Wien / Köln / Weimar 2020, S. 73–95.

Wendland 2012 = Wendland, Anna Veronika: Cultural Transfer, in: Birgit Neumann / Ansgar Nünning (Hgg.): Travelling Concepts for the Study of Culture, Berlin / Boston 2012, S. 45–66.

Wiegartz 2004 = Wiegartz, Veronika: Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen, Weimar 2004 (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 7; zugleich Diss. Univ. Marburg 2002 u. d. T. Studien zur Rezeption antiker Bildwerke im Mittelalter).

Wild 2006 = Wild, Markus: Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der Frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume, Berlin 2006 (Quellen und Studien zur Philosophie 74).

Willer 2005 = Willer, Susanne: Römische Grabbauten des 2. und 3. Jahrhunderts nach Christus im Rheingebiet, Mainz 2005 (Beihefte der Bonner Jahrbücher 56).

Wilton-Ely 1972 = Wilton-Ely, John (Hg.): Giovanni Battista Piranesi: The Polemical Works, Farnborough 1972.

Winckelmann 1762 = Winckelmann, Johann Joachim: Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Leipzig 1762.

Winckelmann 2002 [1764] = Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums, I. Theil. Fünftes Capitel. Von der Kunst unter den Römern, in: Adolf H. Borbein / Thomas W. Gaethtgens / Johannes Irmscher / Max Kunze (Hgg.): Johann Joachim Winckelmann. Schriften und Nachlaß. Vol. 4,1, Mainz 2002, S. 562–584 [erstveröffentlicht in Dresden 1764].

Wirth 1967 = Wirth, Karl-August: Engelsturz, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 10 Bde., hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Stuttgart / München 1987–2003, Bd. 5: Email – Eselsritt, Stuttgart 1967, Sp. 621–674.

Witteyer 2000 = Witteyer, Marion: Grabgestaltung und Beigabenausstattung in der Gräberstraße von Mainz, Weisenau, in: Alfred Haffner (Hg.): Kelten, Germanen, Römer im Mittelgebirgsraum zwischen Luxemburg und Thüringen. Akten des Internationalen Kolloquiums Trier 1998, Bonn 2000 (Kolloquien zur Vor- und Frühgeschichte 5), S. 319–343.

Witteyer 2014 = Witteyer, Marion: Mogontiacum – Kultzentrum des rheinischen Heeres. Zur Topographie von Mainz in augusteisch-tiberischer Zeit, in: Marcus Trier / Friederike Naumann-Steckner (Hgg.): 14 AD Römische Herrschaft am Rhein, Köln 2014, S. 70–79.

Witteyer / Fasold 1995 = Witteyer, Marion / Fasold, Peter: Des Lichtes beraubt. Totenehrung in der römischen Gräberstraße von Mainz, Weisenau. Katalog zur Ausstellung im Museum für Vor- und Frühgeschichte Frankfurt a.M., im Römischen Museum Augsburg, im Stadtmuseum NORDICO Linz und im Museum für Sepulkralkultur Kassel, Wiesbaden 1995.

Wolters 1990 = Wolters, Reinhard: Römische Eroberung und Herrschaftsorganisation in Gallien und Germanien: zur Entstehung und Bedeutung der sogenannten Klientel-Randstaaten, Bochum 1990.

Wolters 2015 = Wolters, Reinhard: Emergence of the Provinces, in: Simon James / Stefan Krmnicek (Hgg.): The Oxford Handbook of the Archaeology of Roman Germany, Oxford 2015, S. 28–52.

Wolters 2020 = Wolters, Reinhard: Emergence of the Provinces, in: Simon James / Stefan Krmnicek (Hgg.): The Oxford Handbook of the Archaeology of Roman Germany, Oxford 2020, S. 28–50.

Woolf 1998 = Woolf, Greg: Becoming Roman. The Origins of Provincial Civilization in Gaul, Cambridge 1998.

Woolf 2000 = Woolf, Greg: Urbanization and its discontents in early Roman Gaul, in: Elizabeth Fentress (Hg.): Romanization and the City. Proceedings of a conference held at the American Academy in Rome to celebrate the 50th anniversary of the excavations at Cosa, 14–16 May, 1998, Portsmouth 2000 (Journal of Roman archaeology. Suppl. 38), S. 115–131.

Woollett 2004 = Woollett, Anne T.: The Altarpiece in Antwerp, 1554–1615. Painting and the Militia Guilds, Diss. Columbia University 2004.

Woollett 2016 = Woollett, Anne T.: Hitting the Mark: Strategies of Display in the Altarpieces of the Antwerp Militia Guilds, in: Eckhard Leuschner (Hg.): Rekonstruktion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts, Petersberg 2016, S. 89–100.

Wouk 2018 = Wouk, Edward H.: Frans Floris (1519/20–1570). Imagining a Northern Renaissance, Leiden / Bosten 2018 (Brill's Studies in Intellectual History 267 / Brill's Studies on Art, Art History and Intellectual History 19).
Wyzewa 1890a = Wyzewa, Teodor de: Les grands peintres de l'Italie, Paris 1890.
Wyzewa 1890b = Wyzewa, Teodor de: Les grands peintres de Flandres et de la Hollande, Paris 1890.
Zuntz 1929 = Zuntz, Dora: Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert, Straßburg 1929 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes 130).
Zweite 1980 = Zweite, Armin: Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980.

Abbildungsnachweise

Annette Gerok-Reiter und Jörg Robert

Andere Ästhetik – Arte und Artefakte in der Vormoderne.

Abb. 1. © Rudolph Buch, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avenidas_Alice_Salomon_Hochschule.jpg (letzter Zugriff: 05.07.2022), CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode). Foto beschnitten.

Abb. 2. © ASH Berlin.

Abb. 3. © Maria-Mercedes Hering / Der Tagesspiegel.

Abb. 4. © SFB 1391 *Andere Ästhetik*.

Sarah Dessì Schmid und Jörg Robert

Purismus – Diskurse und Praktiken der Sprachreinheit.

Abb. 1. © SFB 1391 *Andere Ästhetik*.

Abb. 2a und 2b. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, URL: http://diglib.hab.de/drucke/lo-2622-1/start.htm (letzter Zugriff: 21. September 2022), CC BY-SA (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/).

Silke Leopold

Tafelmusik – Musikalisches und Kulinarisches in der Vormoderne.

Abb. 1. © Bayerische Staatsbibliothek München, 4 P.o.it. 99#Beibd. 1.

Lorenz Adamer und Thomas Schipperges

Bade- und Kurmusik als Reflexionsraum einer *Anderen Ästhetik*.

Abb. 1. © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 2. © KHM-Museumsverband.

Abb. 3. © Bayerische Staatsbibliothek, URL: https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00029544 (letzter Zugriff: 11. Oktober 2022), CC BY-NC-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de).

Abb. 4. Wikimedia Commons, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Hausbuch_Wolfegg_18v_19r_Badehaus.jpg (letzter Zugriff: 11. Oktober 2022), gemeinfrei.

Abb. 5. Bayerische Staatsbibliothek, URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10164505 (letzter Zugriff: 11. Oktober 2022), NOC-NC (http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/).

Abb. 6. British Library, London, URL: https://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100052491073.0x000001#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-256%2C-102%2C2726%2C2034 (letzter Zugriff: 11. Oktober 2022), Public Domain.

Abb. 7. Zentralbibliothek Zürich, DOI: https://doi.org/10.3931/e-rara-35423 (letzter Zugriff: 11. Oktober 2022), Public Domain.

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-014

Barbara Stollberg-Rilinger

Ars militaris. Kriegskunst als ästhetische Praxis im 18. Jahrhundert.

Abb. 1. Amsterdam, Rijksmuseum, URL: http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.364995 (letzter Zugriff: 12. Dezember 2021).

Abb. 2, 5, 8. ETH-Bibliothek Zürich, DOI: https://doi.org/10.3931/e-rara-46356 (letzter Zugriff: 12. Dezember 2021).

Abb. 3. © Deutsches Textarchiv, URL: https://www.deutschestextarchiv.de/rohr_einleitung_1729 (letzter Zugriff: 12. Dezember 2021), CC-BY-SA (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/).

Abb. 4. © Hessisches Hauptstaatsarchiv, Wiesbaden: URL: https://arcinsys.hessen.de/arcinsys/detailAction?detailid=v4213190 (letzter Zugriff: 12. Dezember 2021).

Abb. 6, 7. © Opole, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Opolu, URL: https://obc.opole.pl/dlibra/publication/6484/edition/5553/content (letzter Zugriff: 12. Dezember 2021).

Abb. 9. Hans Bleckwenn / Fritz-Günther Melzner (Hgg.): Die Dessauer Spezifikation von 1737 (Das Altpreussische Heer. Erscheinungsbild und Wesen 1713–1807, Teil 3, Band 2: Übersichten Altpreussischer Uniformgestaltung 2), Osnabrück 1974, Nr. 1.

Abb. 10. © Berlin, Deutsches Historisches Museum.

Abb. 11. © Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Fotograf/in: Lutz-Jürgen Lübke (Lübke und Wiedemann), CC-BY-NC-SA (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/).

Sandra Linden und Daniela Wagner

Die Gewalt der Caritas. Handelnde Personifikationen als ästhetische Reflexionsfiguren.

Abb. 1. Corpus Vitrearum Freiburg (Fotograf: Rafael Toussaint).

Abb. 2. IRHT-CNRS.

Abb. 3. Beineke Rare Book and Manuscript Library.

Abb. 4. Oxford, Keble College.

Abb. 5. Foto: Daniela Wagner.

Anna Katharina Heiniger, Nils Reiter, Nathalie Wiedmer, Stefanie Gropper und Angelika Zirker

Kann man Ästhetik zählen? Systematische Annotation und quantitative Analyse von Erzählerbemerkungen in den *Isländersagas*.

Abb. 1–3. © Autor:innen.

Barbara Schellewald

Adressierung der Betrachter. Wandmalereien des 12. und 13. Jahrhunderts in Byzanz.

Abb. 1, 2. © byzantologist, CC BY-NC-SA 2.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/).

Abb. 3. © Wikimedia Commons, o.N.

Abb. 4. © Hallersleben Archiv.

Abb. 5. © Wikimedia Commons, Yorck Project.

Abb. 6. © Wikimedia Commons, Paul Williams.
Abb. 7. © Wikimedia Commons, o.N.
Abb. 8a und 8b. © BLAGU Fund.
Abb. 9. © David and June Winfield: The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance, Washington 2003 (Dumbarton Oaks Studies 37), Farbabb. 3.
Abb. 10. © Wikimedia Commons nach Stylianou, Andreas u. Judith A.: The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art, London 1985.
Abb. 11. © Wikimedia Commons, AgronBequiriPh.

Adrian Stähli

Parapiktoralität: Rahmenbedingungen einer praxeologischen Ästhetik in der Antike.

Abb. 1. © bpk / Nationalgalerie, SMB / Klaus Göken.
Abb. 2. © bpk / Nationalgalerie, SMB / Klaus Göken.
Abb. 3. © The Trustees of the British Museum. All rights reserved.
Abb. 4. © LACMA, Los Angeles (www.lacma.org). Object in public domain.
Abb. 5. © LACMA, Los Angeles (www.lacma.org). Object in public domain.
Abb. 6. © LACMA, Los Angeles (www.lacma.org). Object in public domain.
Abb. 7. © The Metropolitan Museum of Art, New York. Object in public domain.
Abb. 8. © The Metropolitan Museum of Art, New York. Object in public domain.
Abb. 9. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Public Domain).
Abb. 10. © The Metropolitan Museum of Art, New York. Object in public domain.
Abb. 11. © The Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
Abb. 12. © The Getty Museum. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.
Abb. 13. © The Trustees of the British Museum. All rights reserved.
Abb. 14. Image © Ashmolean Museum, University of Oxford.
Abb. 15. © The Metropolitan Museum of Art, New York. Object in public domain.
Abb. 16. © Berkeley, Museum.
Abb. 17. © Berkeley, Museum.
Abb. 18. Photo © Hans R. Goette
Abb. 19. © Musei Vaticani.
Abb. 20. Photo © Adrian Stähli.
Abb. 21. Nach: Spinazzola 1953, Abb. 493; Einfärbung und Neubeschriftung des Cryptoporticus-Komplexes im Süden des Hauses: Adrian Stähli.
Abb. 22. Nach: Spinazzola 1953, Abb. 523.
Abb. 23. Nach: Spinazzola 1953, Taf. 21.
Abb. 24. Nach: Spinazzola 1953, Taf. 20.
Abb. 25. Photo © Adrian Stähli, 2005.

Johannes Lipps und Anna Pawlak

Ästhetik – Kanon – Kritik.

Abb. 1. nach Boppert, Walburg / Ertel, Christine: Grabbezirk XXXII an der Gräberstraße von Mainz-Weisenau. Grabaedicula XXXV und Aktaion-Skulptur, in: Mainzer Archäologische Zeitschrift 10 (2015), S. 79–117, hier S. 80, Abb. 1a, überarbeitet durch Elisa Schuster.
Abb. 2. Foto: Johannes Lipps.
Abb. 3. Frenz, Hans G.: Drusus Maior und sein Monument zu Mainz, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 32 (1985), S. 416, Abb. 19.
Abb. 4. © GDKE, Landesarchäologie Mainz.
Abb. 5. © GDKE, Landesarchäologie Mainz.
Abb. 6. Boppert, Walburg: Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, Mainz 1992 (Corpus signorum Imperii Romani: Deutschland 2, Germania superior 6), Taf. 48.
Abb. 7. © GDKE, Landesarchäologie Mainz.
Abb. 8. © GDKE, Landesarchäologie Mainz.
Abb. 9. © GDKE, Landesarchäologie Mainz.
Abb. 10. © GDKE, Landesarchäologie Mainz.
Abb. 11. © GDKE Landesmuseum Mainz, Foto: U. Rudischer.
Abb. 12. © Reiss-Engelhorn-Museen, Foto: Carolin Breckle.
Abb. 13,1 und 13,2. © GDKE Landesmuseum Mainz, Foto: U. Rudischer.
Abb. 14. Boppert, Walburg: Zivile Grabsteine aus Mainz und Umgebung, Mainz 1992 (Corpus signorum Imperii Romani: Deutschland 2, Germania superior 6), Taf. 1.
Abb. 15. Witteyer, Marion / Fasold, Peter: Des Lichtes beraubt. Totenehrung in der römischen Gräberstraße von Mainz, Weisenau. Katalog zur Ausstellung im Museum für Vor- und Frühgeschichte Frankfurt a.M., im Römischen Museum Augsburg, im Stadtmuseum NORDICO Linz und im Museum für Sepulkralkultur Kassel, Wiesbaden 1995, S. 64.
Abb. 16–18, 21. © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, www.artinflanders.be, Foto: Hugo Maertens.
Abb. 19, 20. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Register

 https://doi.org/10.1515/9783110719963-015